

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Katarzyna Korzeniowska

WSPÓŁCZESNA FIKCJA KLIMATYCZNA – WARIANTY I GATUNKOWE
KONTAMINACJE NA PRZYKŁADZIE WYBRANEJ TWÓRCZOŚCI
POWIEŚCIOWEJ POLSKIEJ I OBCEJ

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Marii Tarnogórskiej, prof. UWrocław

Wrocław 2025

UNIVERSITY OF WROCLAW
FACULTY OF LETTERS
INSTITUTE OF POLISH STUDIES

Katarzyna Korzeniowska

CONTEMPORARY CLIMATE FICTION – VARIANTS AND GENRE
CONTAMINATIONS AS EXAMPLED BY SELECTED POLISH AND FOREIGN
NOVELS

Master thesis

written under the supervision of
dr hab. Marii Tarnogórskiej, prof. UWr

WROCLAW 2025

Streszczenie

Celem pracy była analiza genologiczna zjawiska, jakim jest fikcja klimatyczna. Powstanie tego rodzaju literatury jest w pewnym stopniu odpowiedzią na obecne trendy panujące w literaturoznawstwie – współcześni autorzy nader często nawiązują bowiem w swoich utworach do założeń tzw. humanistyki zaangażowanej. Niezwykle istotny rys fikcji klimatycznej to ukazanie globalnego ocieplenia jako hiperobiektu, a zatem przedstawienie kryzysu klimatycznego jako zjawiska rozciągniętego w czasie i przestrzeni. Hiperobiektywność globalnego ocieplenia prowadzi do powstania deficytów uwagi i wyobraźni, utrudniając poszczególnym jednostkom zrozumienie złożoności problemu zmian klimatycznych. *Climate fiction* wychodzi zatem naprzeciw tym deficytom, kreując literackie światy osadzone (w większości przypadków) w przyszłości, które ucieleśniają wyobrażenia na temat konsekwencji tych zmian.

Praca skupia się na ujęciu fikcji klimatycznej jako gatunku o charakterze kontaminacyjnym, a także zawiera omówienie trzech jej wariantów: preapokaliptycznego, apokaliptycznego i postapokaliptycznego.

Słowa kluczowe: fikcja klimatyczna, *climate fiction*, *cli-fi*, *climate change fiction*, kryzys klimatyczny, globalne ocieplenie, ekokrytyka, hiperobiekt, kontaminacja gatunkowa, *science fiction*, thriller, powieść obyczajowa, dystopia, *political fiction*, powieść popularnonaukowa, preapokalipsa, apokalipsa, postapokalipsa.

Summary

The aim of the work was to conduct a genealogical analysis of the phenomenon of climate fiction. The emergence of this type of literature is, to some extent, a response to current trends in literary studies – contemporary authors very often refer in their works to the assumptions of the so-called engaged humanities. An extremely important feature of climate fiction is the presentation of global warming as a hyperobject, and therefore the presentation of the climate crisis as a phenomenon extended in time and space. The hyperobjectivity of global warming leads to deficits in attention and imagination, making it difficult for individuals to understand the complexity of the problem of climate change. Climate fiction thus addresses these deficits by creating literary worlds set (in most cases) in the future that embody ideas about the consequences of these changes.

The work focuses on the concept of climate fiction as a contaminating genre, and also includes a discussion of three of its variants: pre-apocalyptic, apocalyptic and post-apocalyptic.

Keywords: climate fiction, cli-fi, climate change fiction, climate crisis, global warming, ecocriticism, hyperobject, genre contamination, science fiction, thriller, social novel, dystopia, political fiction, popular science novel, pre-apocalypse, apocalypse, post-apocalypse.

Spis treści

Wstęp.....	6
1. Fikcja klimatyczna z perspektywy ekokrytycznej.....	8
1.1. Kryzys klimatyczny jako hiperobiekt.....	11
1.2. Fikcja klimatyczna jako remedium na deficyt uwagi i wyobraźni.....	13
2. Fikcja klimatyczna jako gatunek literacki.....	15
3. Typy gatunkowych kontaminacji w obrębie fikcji klimatycznej	23
3.1. <i>Science fiction</i>	25
3.2. Thriller.....	30
3.3. Powieść obyczajowa.....	34
3.4. Dystopia	38
3.5. <i>Political fiction</i>	44
3.6. Powieść popularnonaukowa	48
4. Warianty fikcji klimatycznej.....	56
4.1. Wariant preapokaliptyczny	56
4.2. Wariant apokaliptyczny.....	59
4.3. Wariant postapokaliptyczny	63
Zakończenie	67
Bibliografia	69

Wstęp

Literatura poruszająca problem globalnego ocieplenia staje się coraz bardziej popularna. Popularność ta sprawia, że powstał osobny termin, określający powieści poruszające ten problem i wpisujące się w podobny schemat gatunkowy. Dużą rolę w tym przypadku odgrywa rynek wydawniczy oraz sami autorzy stosujący pojęcie *climate fiction*. Co więcej, jest to termin często występujący w prasie, szczególnie internetowej. Jego wejście w obieg, sygnalizujące pojawienie się nowego rodzaju literatury, wyraża potrzebę zabrania głosu współczesnych twórców w sprawie zmian klimatycznych.

Problemy z nazwą gatunkową „fikcja klimatyczna” zaczynają się na polskim gruncie teoretycznym już przy próbie tłumaczenia anglojęzycznego terminu *climate fiction*. Termin ten został stworzony przez amerykańskiego blogera Dana Blooma w 2007 roku i miał wskazywać pokrewieństwo z gatunkiem *science fiction*. Polskie tłumaczenie pojęcia gubi owo odwołanie do SF, a przy okazji stwarza kolejną przeszkodę w prawidłowej percepcji tej gatunkowej nazwy. Anglojęzyczne pojęcie *fiction* nie niesie bowiem ze sobą tak silnych konotacji odnoszących się do rzeczy „nieprawdziwych”, jak polskie określenie „fikcja”. Słowo *fiction* bowiem w *Oxford Dictionary of Literary Terms* zostało opisane jako generalne pojęcie odsyłające do nowel, opowiadań, romansów i innych dzieł z kategorii prozy narracyjnej¹. Występuje tutaj także rozróżnienie między *fictious*, mającym wydźwięk negatywny, konotującym fałsz, a *fictional*, czyli pojęciem o wydźwięku neutralnym².

Polski termin może być zatem mylący, szczególnie że celem fikcji klimatycznej jest edukowanie o realnych zagrożeniach wynikających z kryzysu klimatycznego. Autorzy bardzo często podkreślają, że same książki zaliczają się do fikcji, jednak są podparte naukową wiedzą. Powieści te niejednokrotnie poruszają aktualne problemy, co daje możliwość osadzenia fikcyjnej historii w wiarygodnym dla czytelnika kontekście. Barbara Kingsolver tak pisze w zakończeniu *Lotu motyla*:

W lutym 2010 roku za sprawą niespotykanych dotąd ulew górskie meksykańskie miasteczko Anganguero nawiedziły katastrofalne powodzie i lawiny błota. Zginęło trzydzieści osób, tysiące straciło dach nad głową i źródło utrzymania. Miasto było znane głównie jako początek trasy dla turystów chcących zobaczyć niezwykle kolonie zimujących w pobliskich lasach monarchów. Obecnie trwa

¹ C. Baldick, *fiction (hasło)*, [w:] *idem, Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford 2015, s. 140.

² *Ibidem*.

w nim odbudowa, a cała migrująca populacja północnoamerykańskich monarchów powraca każdej jesieni na te same zbocza gór w centralnym Meksyku. Nieoczekiwane przeniesienie ich zimowisk w południowe Appalachy to zdarzenie fikcyjne, wymyślone jedynie na potrzeby tej powieści.

Reszta tej przyrodniczej historii, tak jak powódź w Anganguo, jest niestety prawdą³.

W podejściu autorów tworzących fikcje klimatyczne przede wszystkim wybija się teza, że pomimo fikcyjności samej fabuły, świat powieści i przedstawione zmiany klimatyczne są oparte na zasadzie prawdopodobieństwa i odzwierciedlają realne problemy, z którymi możemy mieć do czynienia za kilka lub kilkanaście lat. Fikcyjność zawiera się zatem już w samym przewidywaniu przyszłości – powieści prezentujące czas, który dopiero nadejdzie, z góry są traktowane jako fikcyjne (pomimo opierania się na naukowych wywodach) ze względu na ich nieweryfikowalność. Dodatkowe podkreślanie fikcyjności przez polski termin geologiczny może więc działać na niekorzyść gatunku w przypadku jego odbioru. Możliwe jest zignorowanie przestrogi płynącej z powieści i uznanie przekazu za całkowicie fikcyjny. Zmiany klimatyczne zachodzące w świecie literackim mogą więc zostać przypisane wyobraźni fantastycznej autora.

³ B. Kingsolver, *Lot motyla*, przeł. A. Kłosiewicz, Poznań 2024, s. 493.

1. Fikcja klimatyczna z perspektywy ekokrytycznej

Współcześnie literatura nader często odpowiada na istniejące w świecie realne potrzeby i problemy, odzwierciedla aktualne niepokoje społeczne. Środowisko badaczy natomiast reaguje na zmiany w polu zainteresowań zarówno twórców, jak i czytelników, tworząc nowe nurty myśli literaturoznawczej i dając nowe narzędzia potrzebne do analizy nowo powstałej literatury. Jednym z zagadnień, które znajdują odbicie w badaniach humanistycznych, jest kwestia kryzysu klimatycznego.

Kryzys klimatyczny to temat niezwykle często poruszany w debacie publicznej – zarówno w przestrzeni politycznej, angażującej aktywistów, jak i w komunikacji internetowej oraz codziennych rozmowach. Doczekał się on także swojego odrębnego miejsca w popkulturze: począwszy od filmów katastroficznych, a na powieściach określanych pojęciem fikcji klimatycznej kończąc. Tego rodzaju twórczością, przedstawiającą przyszłość planety w oparciu o naukowe prognozy, zainteresowali się badacze ekokrytyczni, wiążąc z nią szansę na edukację odbiorców, a tym samym możliwość zmiany obecnego sposobu myślenia społeczeństwa. Z tej perspektywy fikcja klimatyczna byłaby postrzegana jako remedium na deficyt ludzkiego sposobu pojmowania problemów w tak wielkiej skali.

Ekokrytyka, wyrastająca z humanistyki zaangażowanej, dąży zatem do zmiany sposobu myślenia społeczeństwa za pomocą literatury. Ewa Domańska jako datę powstania myśli ekokrytycznej wskazuje rok 1980, kiedy to Carolyn Merchant wydała książkę *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*⁴; faza rozkwitu tego nurtu przypadłaby natomiast na koniec lat 90. Myśl ekologiczna w literaturze pojawiała się jednak już wcześniej. Termin „ekokrytyka” po raz pierwszy został użyty w eseju *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* autorstwa Williama Rueckera z 1976 roku⁵.

W nurcie tym badacze analizują ludzki system wartości, a dokładniej – jaką pozycję zajmuje w nim ekosystem. Przyglądają się relacjom między bohaterami a środowiskiem naturalnym, analizują ich postawy – negatywne, pozytywne oraz neutralne, wykazując, że literatura może być wykorzystywana do kreowania pewnych nastawień odbiorcy. Nurt ten skupia się więc na relacji między literaturą a środowiskiem – wykorzystuje sojusz nauk przyrodniczych z humanistyką, co daje

⁴ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 18–19.

⁵ J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 21.

narzędzia do interpretacji fikcji klimatycznej, która w szczególności skupia się na osiągnięciach z dziedziny geoinżynierii. Z punktu widzenia ekokrytyki interesująca staje się analiza współzależności człowieka i środowiska naturalnego, sposobu ich wzajemnego oddziaływania na siebie. Zachwianie istniejącej między nimi równowagi widoczne jest już od zarania dziejów. Za przyczynę uznaje się mocno zakorzenioną w ludzkim sposobie myślenia i postrzegania świata opozycję natury i kultury – naturze przeciwstawia się wszystko, co wytworzył człowiek i co należy do kultury ludzkiej. Taki sposób myślenia uniemożliwia pojmowanie świata jako całości: jawi się on bowiem jako dwie odrębne części – jedna należy do ludzi, druga zaś jest reprezentowana przez naturę. W naszej świadomości tereny dzikie istnieją w izolacji od terenów silnie zurbanizowanych, przez co nie zauważamy własnego istnienia w ekosystemie. Aleksandra Ubertowska twierdzi, że „zadaniem ekokrytyki jest opis uznakowionych powiązań między różnorodnymi bytami, laboratoryjne wypróbowywanie hybrydycznych intertekstowych, interbiotycznych zrostów, katalogowanie nowych biomorficznych bibliotek i archiwów ludzkości”⁶. Ekokrytyka stoi więc przed ważnym zadaniem „utekstowienia” przeróżnych zagadnień – poczynając od świata roślin i zwierząt, poprzez środowisko naturalne ujęte w perspektywie historii ewolucji, po procesy destrukcyjne, zachodzące w atmosferze, zwłaszcza niezauważalne zmiany klimatu w epoce antropocenu⁷.

W polu zainteresowań pierwszej fali ekokrytyki (lata 90. XX wieku) znajdują się tereny dzikie, w ekosystemy których człowiek nie ingerował. Przedmiotem badań są zatem teksty należące do tradycji pastoralnej, ukazujące środowisko jako coś obcego, osobnego od człowieka⁸, przedstawiające utopijne obrazy natury i postulujące powrót do niej. Druga fala (przełom XX i XXI wieku) jest natomiast efektem zrozumienia ograniczeń wynikających z pojmowania natury i środowiska jako czegoś pierwotnego i obcego. Badacze zwrócili się więc w stronę terenów zamieszkałych przez ludzi, analizując całe fizyczne otoczenie, jak również przestrzenie graniczne, „nienaturalne”⁹. Oznaczało to zmianę w świadomości: badacze przenieśli uwagę z pojęcia „natura” na pojęcie „środowisko”.

⁶ A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 19.

⁷ *Ibidem*, s. 20–21.

⁸ J. Tabaszewska, *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 9.

⁹ *Ibidem*.

Trzecia fala ekokrytyki (pierwsza dekada XXI wieku) wiąże się ze zmianą pola zainteresowań: reprezentująca ją myśl przestaje się skupiać na terenach dzikich, nietkniętych przez człowieka oraz terenach granicznych i tych zmodyfikowanych ludzką ręką. Badania koncentrują się teraz na pojęciu ekosystemu jako globalnej całości. Ekokrytyka trzeciej fali staje się też nurtem, którego celem jest komentowanie bieżącej sytuacji na świecie oraz ujmowanie problemów globalnie, a nie tylko lokalnie. Najistotniejszą przemianą, jaka się dokonała na początku XXI wieku, było zatem wykształcenie globalnej perspektywy przekraczającej granice państw, kultur i „(ekologicznych) mitografii narodowych”¹⁰. Głównym dotąd problemem był destrukcyjny wpływ człowieka na naturę oraz utrwalone w kulturze relacje człowieka i przyrody, oparte na wyjątkowej pozycji ludzkości jako gatunku dominującego nad innymi¹¹. Przyczyną zmiany w myśleniu jest uzmysłowienie sobie, że żyjemy w epoce antropocenu, kiedy to człowiek w większym stopniu wpływa na środowisko, niż odwrotnie. Badacze podkreślają, iż:

nie da się – za pomocą jakichkolwiek argumentów na rzecz ludzkiej wyjątkowości – zredukować dotkliwosci prostego faktu, że i człowiek jako gatunek, i wszystko, co zostało przez niego wytworzone, z kulturą włącznie, jest elementem ekosystemu, a przez to zawsze będzie podlegać jego prawom¹².

W 2013 roku następuje przełom i odtąd badania ekokrytyczne skupiają się na diagnostyce epoki nazywanej antropocenem czy nawet końcem czasu¹³. Przełom ten wskazuje na nieodwracalność zmian spowodowanych w ekosystemie i ich antropogeniczny charakter. Zrównoważona modernizacja przestaje być postrzegana jako rozwiązanie problemu globalnego ocieplenia, zamiast tego poszukuje się sposobów przystosowania się do postępujących zmian, występujących coraz częściej i z coraz większą intensywnością. Zauważa się także, że ludzie przestali mieć wpływ na środowisko, a ich miejsce zajęły hiperobiekty (obiekty stale obecne, rozciągnięte w czasie i przestrzeni, doświadczalne jedynie pośrednio poprzez ich objawy – przykładem może być mikroplastik znajdujący nawet w pożywieniu), które oddziałują zarówno na ludzi, jak i na całą biosferę¹⁴. Timothy Morton postuluje także odrzucenie

¹⁰ A. Ubertowska, *op. cit.*, s. 21.

¹¹ A. Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy’ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 77.

¹² J. Tabaszewska, *op. cit.*, s. 10.

¹³ A. Barcz, *op. cit.*, s. 77.

¹⁴ *Ibidem*, s. 78.

myślenia w kategoriach *człowieka i natury* – wskazując, że prawdziwie ekologiczne myślenie powinno obejmować całość ekosystemu i jego przyszłość, bez wyłączenia z tego ludzi¹⁵.

Może wydawać się, że zainteresowanie polskich badaczy ekologią w literaturze jest zjawiskiem stosunkowo nowym, a sam nurt ekokrytyki bierze swój początek z badań zagranicznych. Jednak już w 1990 roku profesor Jacek Kolbuszewski prezentował myśl ekokrytyczną, co więcej w jego rozważaniach pojawia się załączek współczesnego rozumienia pojęcia kryzysu klimatycznego. Badacz zdaje sobie sprawę ze złożoności problemu, jakim jest globalne ocieplenie – z jego rozciągłości w czasie i przestrzeni¹⁶. Przede wszystkim jednak Kolbuszewski kładzie nacisk na ignorancję społeczeństwa, które zwykło tłumaczyć zmiany klimatu i środowiska jako nieuniknione i konieczne, takie, na które nie ma się wpływu i które jednocześnie nie mają wpływu na jednostkę¹⁷.

1.1. Kryzys klimatyczny jako hiperobiekt

Kryzys klimatyczny jest jednym z najpoważniejszych problemów dzisiejszych czasów, a jednak pomimo częstego poruszania tej kwestii w różnych mediach nie można mówić o zwiększeniu poziomu edukacji ekologicznej w społeczeństwie. Mimo świadomości nadchodzącego kryzysu, nie widać zmiany w podejściu do tematu ratowania planety. Ludzkość wpadła w marazm, w pułapkę ograniczonej percepcji, która nie jest w stanie objąć globalnych procesów. Zdajemy sobie sprawę z pogarszającej się sytuacji, jednak kryzys wymyka się dostępnym nam sposobom reagowania. Pozostajemy więc bierni – wiemy, że należy podjąć działanie, ale nie jesteśmy w stanie zrobić nic, co przyniosłoby natychmiastowe efekty. Kryzys klimatyczny bowiem nie ogranicza się tylko do pojedynczych zmian lokalnych, ale obejmuje wiele miejsc jednocześnie. Timothy Morton zalicza kryzys klimatyczny do kategorii hiperobektu, który, oprócz dostępności poprzez przejawy i symptomy, cechuje się także wielkością i złożonością, co utrudnia proces poznania go za pomocą zmysłów i rozumu¹⁸. Hiperobiekt jest wszakże rozciągnięty zarówno w czasie, jak i przestrzeni – ma zasięg globalny, jednocześnie

¹⁵ Zob. *ibidem*.

¹⁶ J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992, s. 7.

¹⁷ *Ibidem*, s. 7.

¹⁸ Teorię Timothy'ego Mortona o hiperobiekach omawia w swojej pracy Joanna Bednarek. Zob. J. Bednarek, *Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 120.

wpływając na zmiany lokalne, a dodatkowo kryzys rozciągnięty jest na dekady czy stulecia – przez co umyka ludzkiej świadomości.

Morton wyróżnia cztery cechy opisujące hiperobiekty: lepkość, nietutejszość, nieregularne falowanie i fazowość. Lepkość oznacza stałą obecność hiperobiektów – „przyklejonych” do wszystkiego i ze wszystkim związanych¹⁹:

podobnie jak abiekt są one tam, gdzie nie powinny być, naruszają granice naszych ciał i naszej podmiotowości; słowem, są niesamowite w rozumieniu Freudowskim, nie wpisują się w bezpieczne schematy, które konstytuują dla nas rzeczywistość. (...) Hiperobiekty odbieramy jako jednocześnie odrealnione i nadmiernie, traumatycznie realne²⁰.

Nietutejszość (*nonlocality*) jest kategorią wyrażającą nieuchwytność hiperobiektu: jest on niewidoczny sam w sobie, jak promieniowanie radioaktywne czy toksyny w spożywanej przez nas żywności; jest niewyczuwalny, aktywizuje się w sposób nieprzewidywalny i wychodzi poza ludzką skalę czasowości²¹. Hiperobiekty przejawiają się poprzez nieskończoność form oraz przez powiązanie między poszczególnymi skutkami swojego istnienia, „zajmują wielowymiarową przestrzeń fazową, która uniemożliwia ich całościowe zaobserwowanie”²². Istnienie takiego hiperobiektu w przestrzeni powieści wpływa na kształt narracji – obcowanie z hiperobiektem nie daje się w pełni opisać, język nie przystaje do tego rodzaju doświadczenia²³.

W swojej pracy będę posługiwać się terminem kryzysu klimatycznego, unikając pojęcia katastrofy klimatycznej. Pozwoli to zapobiec niespójności, mogącej wytworzyć się poprzez konotację słowa *katastrofa*. Użycie tego określenia w odniesieniu do postępujących zmian klimatycznych sugeruje istnienie pewnego punktu na osi czasu, w którym wszystko ulegnie raptownej zmianie na zasadzie nagłego kataklizmu, przed którym nie ma ucieczki i po którym przewiduje się nadejście końca cywilizacji. Termin *katastrofa klimatyczna* odnosi się poza tym także do zjawisk takich jak wybuch wulkanu, tsunami czy inne naturalne, choć ekstremalne zjawiska pogodowe.

W kontekście omawianej w tej pracy literatury traktującej o zmianach klimatu bardziej odpowiednim terminem jest zatem pojęcie *kryzysu klimatycznego*, które

¹⁹ Zob. A. Barcz, *op. cit.*, s. 78.

²⁰ J. Bednarek, *op. cit.*, s. 120.

²¹ A. Barcz, *op. cit.*, s. 79.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 80.

pozostawia większe pole do interpretacji. Przede wszystkim łączy się to bezpośrednio z teorią Timothy’ego Mortona, według której zmiany klimatyczne można określić mianem hiperobiektu²⁴. Słowo *kryzys* wskazuje na pewien proces rozciągnięty w czasie – w opozycji do nagłości *katastrofy*. Termin *kryzys klimatyczny* kojarzy się przy tym z sytuacją możliwą do rozwiązania – łatwiej bowiem zażegnać kryzys, niż zapobiec katastrofie.

1.2. Fikcja klimatyczna jako remedium na deficyt uwagi i wyobraźni

Największym problemem związanym z kryzysem klimatycznym jest osiągnięcie skutecznej komunikacji, alarmującej i prowokującej odbiorców do działania. Obecnie społeczeństwo jest bombardowane ogromną ilością informacji na temat globalnego ocieplenia i przyszłości naszej planety, a jednak nie można mówić o znacznym wzroście postaw ekologicznych. Doprowadza to do sytuacji, w której większość zachowuje się jakby kryzysu w ogóle nie było, mimo apeli uczonych i specjalistów, przekonujących, że jest wręcz odwrotnie i zostało nam niewiele czasu na podjęcie działań zapobiegających dalszym zmianom klimatu. George Marshall przyczyny nieskutecznej komunikacji klimatycznej upatruje w deficytach uwagi i wyobraźni²⁵. Zaczynając od deficytu uwagi, należy zaznaczyć, że człowiek ma ograniczoną pulę uwagi, którą może poświęcić zagrożeniom²⁶. Niestety współcześnie zalewa nas fala coraz to nowszych wiadomości, wypierając z naszej świadomości te starsze czy mniej spektakularne. Mechanizmem obronnym staje się obojętność w stosunku do spraw, które nie mają na nas bezpośredniego wpływu. Przyjmując jednostkową perspektywę, ignorujemy problemy istotne z perspektywy globalnej, jak np. właśnie kryzys klimatyczny. Dochodzi do tego deficyt wyobraźni – nawet gdy zdamy sobie sprawę z wiszącego nad nami globalnego kryzysu klimatycznego, nie jesteśmy zdolni przełożyć go na zrozumiałe dla nas kategorie²⁷. Wiąże się to ze wspomnianą wcześniej hiperobiektowością globalnego ocieplenia, które nie jest dostępne kategoriom wyobraźni ludzkiej, wymyka się percepcji poprzez swoje rozciągnięcie w przestrzeni i czasie oraz niejawność, przejawianie się jednocześnie w mikro- i makroprocesach²⁸.

²⁴ J. Bednarek, *op. cit.*, s. 120.

²⁵ Zob. W. Małecki, *Powódź i pył. Rzeki w fikcji klimatycznej*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 85.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 86.

²⁸ *Ibidem*.

Badacze zajmujący się kwestiami zmian klimatu w literaturze wskazują fikcję klimatyczną jako remedium na deficyt uwagi. Ten rodzaj literatury ma, dzięki swojej atrakcyjnej formie, trafiać do osób dotąd niezainteresowanych tematem, ignorujących komunikaty płynące z mediów. Twórcy reprezentujący ten nurt wpisują tematykę klimatyczną w dobrze znane już ramy gatunkowe, jak np. *science fiction* czy *political fiction*, przy czym wątki klimatyczne są tu ściśle zespolone z fabułą. Autorzy fikcji klimatycznych próbują więc przenieść prognozy klimatologów i ekologów w obręb formy literackiej w taki sposób, żeby było to atrakcyjne dla odbiorcy, a jednocześnie edukowało i zmuszało do refleksji.

W związku z deficytem wyobraźni fikcja klimatyczna wychodzi naprzeciw potrzebie wizualizacji naukowych wizji przyszłości naszej planety. Przede wszystkim ma przedstawiać problem globalnie, jednak ze szczególnym wyróżnieniem perspektywy jednostkowej. Daje to szansę na lepsze zrozumienie ekologicznych prognoz – w przeciwieństwie do prac naukowców, którzy muszą opierać się na badaniach, formułując na ich podstawie „suche fakty”, fikcja klimatyczna uwzględnia opis przeżyć jednostki w nowej rzeczywistości, przepowiedzianej zresztą na podstawie teorii naukowych. Literatura klimatyczna posługuje się więc konkretami, co w konsekwencji ułatwia przyswojenie abstrakcyjnych dla wyobraźni danych. Co więcej, prezentuje przyszłość terenów faktycznie istniejących – Stanów Zjednoczonych, Chin, Polski itd., co nie sytuuje przekazu w świecie fikcji, a pozwala uzmysłwić sobie, że prezentowane obrazy dotyczą naszej przyszłości.

2. Fikcja klimatyczna jako gatunek literacki

Aktualna problematyka związana z kryzysem klimatycznym znajduje swoje odzwierciedlenie we współczesnej literaturze. Jak wcześniej wspomniałam, termin *climate fiction* został stworzony przez amerykańskiego blogera Dana Blooma w 2007 roku, który w 2012 roku pojęciem tym reklamował swoją powieść *Polar City Red*²⁹. Badacze jednak wskazują na istnienie literatury wpisującej się w nurt fikcji klimatycznej jeszcze przed powstaniem tego pojęcia. Do *cli-fi* zostały włączone takie powieści jak *Zatopiony świat* Jamesa Grahama Ballarda z 1962 roku czy *The Sea and Summer* George'a Turnera z 1987 roku.

Fikcja klimatyczna to zbiór powieści czerpiących z licznych konwencji gatunkowych, dopasowujących je do nadrzędnego tematu, jakim jest kryzys klimatyczny. Gregers Andersen podkreśla, że nie każda fikcja, przedstawiająca zmiany klimatu, staje się fikcją klimatyczną w rozumieniu gatunkowym³⁰. Warunkiem koniecznym zaklasyfikowania tekstu do *cli-fi* jest występowanie antropogenicznego podłoża zmian³¹ mających miejsce w wykreowanym świecie. Tematyka powieści nie jest jednak wystarczającym powodem do wyodrębnienia osobnego gatunku literackiego. Argument ten podnoszą zwolennicy klasyfikacji fikcji klimatycznej jako odmiany SF – według nich *climate fiction* korzysta z możliwości spekulatywnych *science fiction*, przedstawiając społeczeństwa niedalekiej przyszłości.

Dydaktyzm wpisany w reguły gatunkowe fikcji klimatycznej niejako wymusił kształt świata przedstawionego w tego rodzaju literaturze. Czas akcji jest często nieokreślony, miejsce zaś zostaje szczegółowo opisane. Mamy tu do czynienia z przestrzeniami realnie istniejącymi – państwami i miastami. W przypadku *Wodnego noża* Paolo Bacigalupiego poznajemy przyszłość Stanów Zjednoczonych, które w wyniku kryzysu klimatycznego i braku wody rozpadły się na poszczególne stany, toczące między sobą wojnę o prawa do wysychających rzek. *Ćwirowidło* Damiana Kowala przedstawia natomiast wizję Wrocławia przekształconego w wyniku postępującego kryzysu klimatycznego. Co więcej, sama Polska przeszła w tej powieści ogromną zmianę – Śląsk uzyskał niepodległość i stał się osobnym państwem. Przyczyną rozłamu był brak porozumienia między stronami w sprawie działań mających

²⁹ G. Andersen, *Climate Fiction and Cultural Analysis: A new perspective on life in the anthropocene*, London 2019, s. 1.

³⁰ *Ibidem*, s. 5.

³¹ Mowa tutaj o zmianach mających swoje źródło w działalności człowieka. Rozwój cywilizacji wpłynął na ekosystem chociażby poprzez emisję zanieczyszczeń tworzonych w procesie produkcji.

przeciwdziałać zmianom klimatycznym. *Historia pszczół* Mai Lunde rozgrywa się w Chinach, które muszą mierzyć się z wyginięciem zapylaczy, zaś *Jasność* Mai Wolny przenosi czytelników do Wielkiej Brytanii, gdzie katastrofa elektrowni jądrowej wpływa na podjęcie debaty politycznej na temat globalnego ocieplenia. *Lot motyla* Barbary Kingsolver opowiada ponownie o Stanach Zjednoczonych, przedstawiając problem rozchwiania ekosystemu i migracji zarówno ludzi, jak i motyli. Przedstawianie przyszłości terenów znanych czytelnikowi pozwala przełamać deficyty uwagi i wyobraźni, ukazując wprost obrazy przemawiające do wyobraźni odbiorcy.

Za przynależnością tej literatury do kategorii fantastyki naukowej przemawia także prezentowany w jej świecie rozwój technologiczny. Andrzej Zgorzelski odróżnia SF od *fantasy* za pomocą prostego kryterium – świat SF charakteryzuje się zaawansowaniem cywilizacji i rozwoju technologicznego, natomiast w przypadku *fantasy* świat przedstawiony jest światem przyrody, gdzie technologię zastępuje magia³². SF i *cli-fi* łączy wiara w postęp technologiczny, jednak w przypadku fikcji klimatycznej technologia nie stanowi wybawienia od problemu (w tym przypadku globalnego ocieplenia), z jakim boryka się świat, a jest jedynie jedną z możliwości radzenia sobie ze zmianami czy łagodzenia ich skutków. W obrębie *climate fiction* dochodzi do zderzenia wyobrażeń na temat postępu cywilizacji i związanych z rozwojem nadziei z realnymi możliwościami, jakie dają nowe wynalazki technologiczne. Zderzenie to pokazuje, iż wspomniany rozwój ma charakter pozorny. Technologia, którą uważaliśmy za zaawansowaną, nie jest w stanie powstrzymać rozpędzającego się kryzysu klimatycznego.

Adam Trexler stawia więc pytanie – czy fikcja klimatyczna to już osobny gatunek? Czy może wszystkie te powieści łączy ze sobą tematyka, której są one poświęcone? Literatura w tym nurcie czerpie wszak z gatunków takich jak *science fiction*, *political fiction*, dystopia czy eko-thriller, na gatunku *fantasy* kończąc. Kontaminacja różnych form gatunkowych nie ułatwia analizy genologicznej i prowadzi do sporów między badaczami o zasadność uznania *cli-fi* za odrębny gatunek literacki. Jako przykład można podać podejście Andrew Milnera i Jamesa Burgmanna-Milnera, którzy w odpowiedzi na pytanie Trexlera klasyfikują *climate fiction* jako podgatunek

³² P. Potrykus-Woźniak, *fantastyka (hasło)*, [w:] *eadem, Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2012, s. 42. Zob. też A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *idem, System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999.

science fiction, kładąc nacisk na rolę w jej świecie tak istotnych elementów, jak technika i odkrycia naukowe.

Argumentem popierającym uznanie fikcji klimatycznej za odrębny gatunek jest niewątpliwie występowanie w niej globalnego ocieplenia jako hiperobiektu, który ma wpływ na konstrukcję powieści. Adam Trexler i Adeline Johns-Putra wyróżniają kluczową cechę fikcji klimatycznych, w których to zmiany klimatyczne są główną determinantą osi fabularnej – postępujące globalne ocieplenie, występujące coraz częściej ekstremalne zjawiska pogodowe czy kryzys zasobów naturalnych wpływają bezpośrednio na kształtowanie fabuły, prowadzenie narracji, topografię świata przedstawionego, a także na konstrukcję postaci czy strukturę czasową fabuły³³. Kryzys klimatyczny nie jest tu jedynie tłem dla przedstawianej historii. Zmiana klimatu staje się autonomicznym procesem o mocy sprawczej, wykraczającym poza zdolności adaptacyjne gatunku ludzkiego – jest sekwencją nie-ludzkich zdarzeń, mających przyczynę w działalności człowieka³⁴. W powieściach określanych mianem fikcji klimatycznych pojawia się wiele powtarzających się motywów, takich jak kontrast między omnipotencją i hipersprawstwem człowieka a kruchością i ograniczonością jednostki czy zderzenie ludzkich osiągnięć z wykraczającymi poza możliwości technologiczne procesami w postaci zmian klimatycznych³⁵. Wizja literacka pozwala też wyrazić lęki społeczne związane z kryzysem klimatycznym, co przejawia się w konstrukcji bohaterów powieści – są to osoby dotknięte traumą, depresją czy kryzysem psychicznym.

Fikcja klimatyczna nie jest jednak jednolita, a badacze nie są zgodni co do sposobu interpretacji tego rodzaju literatury. Według Moniki Żółkoś można mówić o dwóch ujęciach świata dotkniętego kryzysem klimatycznym. Pierwsza grupa powieści autorstwa Paolo Bacigalupiego, Doris Lessing czy Margaret Atwood to historie postapokaliptyczne, przedstawiające dzieje świata już po katastrofie³⁶. Przepelnione są one lękami związanymi z zachodzącymi zmianami, jednak według Żółkoś oddalają wizję katastrofy od czytelnika, odrealniając ją poprzez osadzenie akcji w odległym czasie i odmiennej od rzeczywistej przestrzeni³⁷. Druga grupa powieści, odchodząc od konwencji *science fiction*, przedstawia świat zdecydowanie bliższy czytelnikowi –

³³M. Żółkoś, *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki” 2022, nr 2, s. 7.

³⁴*Ibidem*.

³⁵*Ibidem*, s. 8.

³⁶*Ibidem*, s. 9.

³⁷*Ibidem*.

fabuła rozgrywa się współcześnie lub w nieodległej przyszłości³⁸. Autorka podaje jako przykład takie powieści jak *Listowieść* Richarda Powersa, *Historia pszczół* Mai Lunde czy *Jasność* Mai Wolny. Z kolei Dariusz Piechota sytuuje powieść Mai Wolny po stronie twórczości postapokaliptycznej³⁹.

W świetle koncepcji hiperobiektywności kryzysu klimatycznego trudno jednak mówić o postapokalipsie. Można za to zastanawiać się nad osadzeniem danej wizji przyszłości na osi czasu w kontekście długiego trwania procesu zmian globalnych. Kładąc nacisk na *rzeczywistość po katastrofie*, utrwała się jedynie stereotyp nagłego i spektakularnego, niemalże biblijnego końca świata, kiedy to na gruzach upadłej cywilizacji śledzimy losy ocalałych. Największe wyzwanie stojące przed literaturą klimatyczną to uświadomienie czytelnikowi, że kryzys już dawno się rozpoczął i trwa w najlepsze, a obojętność na powolne zmiany dokonujące się wokół jest zgubna. Literatura ta powinna wyczuwać na pojawiające się z coraz większą częstotliwością najdelikatniejsze nawet symptomy rozpędzającego się kryzysu klimatycznego. Celem jest odejście od hollywoodzkiej wizji katastrofy – od myślenia w kategoriach spadających asteroid czy wielkich powodzi – utrwalającej sposób myślenia o „nadchodzącym końcu”, który budzi co prawda intensywne emocje, jednak są one krótkotrwałe i nie prowadzą do poszukiwania przyszłościowych rozwiązań⁴⁰. Punkt skupienia uwagi przesuwają się na oddziałujące na siebie „mikro-zdarzenia”⁴¹, np. wymieranie owadów. Konstrukcja czasu w fikcjach klimatycznych również uwypukla fakt rozciągnięcia globalnego ocieplenia w czasie – podkreśla to wizję kryzysu klimatycznego jako procesu sięgającego jednocześnie przeszłości i przyszłości – perspektywy czasowe przeplatają się i oddziałują na siebie nawzajem⁴².

Literatura poruszająca kwestię globalnego ocieplenia i jego konsekwencji to nie tylko fikcje klimatyczne oparte na konwencji *science fiction*. Powieści te przedstawiają problemy środowiskowe, polityczne i społeczne, które są konsekwencjami podejmowania nieprzystających do zmian klimatycznych rozwiązań. Fikcja klimatyczna zaczęła więc wymykać się sztywnej klasyfikacji gatunkowej, wymuszając stworzenie nowego określenia – *fikcje antropocenu*. Adam Trexler w swojej książce *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* wyróżnia trzy kategorie

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ D. Piechota, *W kręgu fikcji klimatycznej (climate fiction). Na marginesie lektury Lotu motyla Barbary Kingsolver oraz Jasności Mai Wolny*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 28, s. 104.

⁴⁰ J. Bednarek, *op. cit.*, s. 121.

⁴¹ M. Żółkoś, *op. cit.*, s. 12.

⁴² *Ibidem*, s. 17.

odnoszące się do literatury antropocenu⁴³. Pierwsza z nich to grupa powieści podobnych do sagi fantasy George'a R.R. Martina *Pieśń Lodu i Ognia* – mamy tu do czynienia z destabilizacją klimatu, jednak brak w tym przypadku bezpośredniego przedstawienia wpływu człowieka na kondycję środowiska. Druga grupa to utwory skupione na teraźniejszości lub bliskiej przyszłości, wskazujące na zachodzące obecnie zmiany globalne i ich przyczyny. Trzecia kategoria to ujęcia przedstawiające dystopijne wizje świata podczas apokalipsy. Taki podział prowadzi do wniosku, że fikcje klimatyczne są szerzej rozumianym zjawiskiem literackim, wymykającym się ścisłej kwalifikacji jako gatunku *science fiction*. Wzrost popularności literatury klimatycznej i powstawanie nowych powieści w tym nurcie przynosi coraz nowsze rozwiązania literackie.

Niezwykle istotną cechą powieści z nurtu fikcji klimatycznej jest rodzaj przyjętej perspektywy. Przyszłości naznaczonej zmianami klimatu doświadczamy wszak za pomocą zróżnicowanych perspektyw jednostek. Pozwala to dostrzec zachodzące zmiany z różnych punktów widzenia, co nadaje osobistego charakteru obcowaniu z globalnym ociepleniem⁴⁴. Wiąże się to z brakiem uniwersalnego doświadczenia kryzysu klimatycznego, co ukazane jest poprzez niejednorodność i fragmentaryczność narracji⁴⁵. Wpływ zmian klimatycznych na jednostkę zależy od wielu czynników, takich jak wiek, płeć, status społeczny, rasa, przynależność do określonej społeczności – np. dzieci i starcy są typowymi pierwszymi i niewinnymi ofiarami skutków globalnego ocieplenia. Perspektywy jednostkowe są konfrontowane z globalnym przedstawieniem sytuacji politycznej i obecnego światowego porządku.

Uznałabym więc fikcję klimatyczną za gatunek literacki o niestabilnych granicach, otwarty na wpływy innych form gatunkowych, jednocześnie wyróżniający się tematem, który wpływa na kształt poszczególnych powieści. Charakterystyczne dla *climate fiction* są przede wszystkim występowanie świata dotkniętego zmianami klimatu, narracja przejawiająca stałą obecność hiperobiekta, jakim jest globalne ocieplenie, a także kreacja postaci powieściowych, które odzwierciedlają lęki dotyczące niepewnej przyszłości. Za cechą odróżniającą fikcję klimatyczną od innych gatunków uznaję także cel towarzyszący powstaniu tego rodzaju literatury. Spełnia ona rolę swego rodzaju przestrogi, ma prowadzić do podjęcia refleksji nad obecnie utrwalonym stanem rzeczy i kondycją całego ekosystemu oraz wywołać chęć zmiany postawy odbiorcy

⁴³ A. Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville 2015, s. 5–34.

⁴⁴ M. Żółkoś, *op. cit.*, s. 14.

⁴⁵ *Ibidem*.

wobec środowiska. Jednak przede wszystkim ma spełniać cel edukacyjny – przedstawiać naukowe prognozy zmian klimatycznych w sposób atrakcyjny i zrozumiały dla odbiorcy, przekazywać wiedzę na temat możliwych działań wobec kryzysu.

Za kontaminacyjnym charakterem fikcji klimatycznej przemawia przede wszystkim fakt wykorzystywania przez nią licznych konwencji gatunkowych. Istotne z tego punktu widzenia jest to, że owe „zapożyczenia” nie są jednakowe dla całego zbioru tekstów *cli-fi*. Poszczególni autorzy korzystają z różnych strategii w celu uatrakcyjnienia swoich powieści. Paolo Bacigalupi w *Wodnym nożu* sięga po rozwiązania fabularne charakterystyczne dla thrillera, inspirując się także konwencją SF w przypadku konstrukcji fikcyjnego świata. Z kolei Maja Wolny czy Damian Kowal wykorzystują konwencję powieści realistycznej – sytuując wydarzenia fabularne w przestrzeniach dających się określić geograficznie. Literatura klimatyczna komentuje także aktualną sytuację polityczną – wskazuje na bierność polityków wobec kryzysu, krytykuje podejmowane decyzje, których celem jest jedynie zadowolenie obywateli – nie mają one nic wspólnego z próbami przeciwdziałania globalnemu ociepleniu. Widoczna jest zatem tendencja do kontaminacji gatunków, która może być traktowana jako przejaw dynamicznej natury i formalnej otwartości fikcji klimatycznej.

Zanim przejdę do omawiania zebranego materiału literackiego, chciałabym podkreślić, że fikcja klimatyczna posiada pewne ograniczenia, które mogą wpłynąć na skuteczność jej oddziaływania na czytelnika. Po pierwsze, *cli-fi* ma na celu wzbudzać zainteresowanie odbiorcy problematyką zmian klimatycznych i skłaniać do podjęcia ekologicznych działań. Jednak estetyczna rama fikcji może być przeszkodą na drodze do osiągnięcia tego celu. Przede wszystkim, gdy zawiedzie walor estetyczny, czytelnik może zniechęcić się do tej tematyki, przez co nie sięgnie po inne źródła dotyczące globalnego ocieplenia. Gdy natomiast rama estetyczna będzie dominować nad walorem edukacyjnym, wywoła jedynie przyjemność, odciągając uwagę od tego, co powinno być najważniejsze⁴⁶. Wojciech Małecki przestrzega, że fikcja klimatyczna ma szansę stać się źródłem rozrywki, wywołującym dreszczyk płynący z wyobrażenia sobie cierpienia ofiar globalnego ocieplenia⁴⁷.

Kolejnym problemem jest specyficzna tematyka *cli-fi*, która prowadzi do wytworzenia się wąskiego grona odbiorców. Mimo atrakcyjnej formy fikcja

⁴⁶ W. Małecki, *op. cit.*, s. 98.

⁴⁷ *Ibidem*.

klimatyczna może odstraszać swoją problematyką czytelników o przeciwnych poglądach czy tych, którzy doświadczają lęków klimatycznych. Odbiór literatury klimatycznej może też utrwalać marazm społeczny – ukazywanie przyszłości pesymistycznej dla naszej cywilizacji prowadzi do zwątpienia w możliwość przeciwdziałaniu kryzysowi klimatycznemu.

Lech M. Nijakowski zauważa, że zazwyczaj teksty poruszające tematykę kryzysu klimatycznego należą do literatury popularnej, konsumowanej dla przyjemności, a nie w celu krytycznego rozważania świata⁴⁸. W swoim artykule powołuje się także na badania przeprowadzone dla telewizji FOX dotyczące Polaków i ich wyobrażeń na temat końca świata⁴⁹. Wyniki są niezwykle interesujące w kontekście fikcji klimatycznej. Po pierwsze, na pytanie o potencjalne przyczyny upadku ludzkiej cywilizacji 43% ankietowanych na przyczynę wskazało globalne ocieplenie i jego skutki. Kolejne odpowiedzi wybierane przez badanych to katastrofa kosmiczna (37,9%), wojna nuklearna (37,1%) i katastrofa klimatyczna (np. wybuch wulkanu, tsunami) (36,6%). Jednocześnie 4,8% osób twierdzi, że katastrofa może nadejść jeszcze za ich życia, 5,6% zaś, że wydarzy się to w przyszłym pokoleniu, a aż 33% ankietowanych jest przekonanych o nadejściu apokalipsy nie później niż za 1000 lat. Wyniki te podkreślają wysoką świadomość zmian klimatycznych u osób biorących udział w badaniu, jednocześnie pokazując, jak odrealniona jest dla nas apokaliptyczna wizja przyszłości. Pojawia się więc pewien rozdźwięk – społeczeństwo zdaje sobie sprawę, że obecny sposób życia prowadzi do poważnych zmian globalnych, które w przyszłości staną się przyczyną upadku cywilizacji, jednocześnie badanie pokazuje, że nasze wyobrażenia apokalipsy są mało realistyczne i powstały na podstawie wizji wykreowanej przez kulturę popularną⁵⁰. Lech M. Nijakowski wskazuje też kolejną trudność – globalne ocieplenie może i jest obecnie największym zagrożeniem, jednak nie jest na tyle atrakcyjne i spektakularne, by mogło zastąpić hollywoodzką wizję apokaliptycznego końca świata⁵¹.

Jaka jest więc możliwa przyszłość literatury klimatycznej? Amitav Gosh i McKenzie Wark wskazują na przestarzały charakter powieści realistycznej jako formy

⁴⁸ L. M. Nijakowski, *Postapokalipsy ekologiczne jako ćwiczenie wyobraźni apokaliptycznej*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 2, s. 107.

⁴⁹ SW Research dla telewizji FOX, N=1000, wiek 18+. Komentarz do wyników: G. Stapiński *Apokalipsa nadciąga. Czy Polacy boją się końca świata?*, SATinfo24.pl [online], 30 października 2019 [dostęp: 29 kwietnia 2024]. Dostępny w: <https://satinfo24.pl/apokalipsa-nadciaga-czy-polacy-boja-sie-konca-swiata/>

⁵⁰ L. M. Nijakowski, *op. cit.*, s. 108.

⁵¹ *Ibidem*.

stosownej do tematu zmian klimatu: „oto ironia powieści «realistycznej»: ten sam gest, za pomocą którego wytwarza ona efekt rzeczywistości, w istocie tę rzeczywistość zaciera”⁵². Joanna Bednarek zauważa z kolei, że pomimo wykorzystania elementów spekulacji typowej dla *science fiction*, fikcja klimatyczna mieści się we wzorcu powieści realistycznej – przedstawia niedaleką przyszłość tradycyjnie i realistycznie opisanego świata, bardzo podobnego do naszego:

Teksty te zapewniają dostęp do antropocenu jedynie za pośrednictwem zmagania jednostek; zmagania te są wprawdzie bardziej skrajne i efektowne niż w „zwykłej” powieści realistycznej, ale dotknięta zmianami klimatu rzeczywistość pozostaje ich tłem.⁵³

Za gatunek zdolny opowiadać o globalnym ociepleniu Grzegorz Czemieli uznaje natomiast fantastykę, która od samego początku wyrażała lęki i pragnienia nowoczesności. Gatunek ten „pozwała widzieć i odczuwać to, co rozgrywa się w skali i czasowościach wykraczających poza normalną percepcję, w sposób, który może wzbudzić w nas poczucie bezpośredniości i sprawczości politycznej”⁵⁴. Za fantastyką opowiadają się także McKenzie Wark i Joanna Bednarek, która wskazuje na hybrydyczny gatunek z pogranicza *fantasy* i horroru, jakim jest *weird fiction*. Popularność tego gatunku świadczy o zainteresowaniu odbiorców literaturą przedstawiającą konsekwencje wpływu człowieka na środowisko w sposób pośredni i metaforyczny. Literatura ta nie wpisuje się w schematy „realistycznej SF”⁵⁵, wykorzystywane najczęściej przy tworzeniu fikcji klimatycznej. *Weird fiction* daje natomiast możliwość naruszenia antropocentrycznej wizji świata, jest przestrzenią, przedstawiającą nowy sposób życia – przystosowanie do ciągle obecnego kryzysu klimatycznego⁵⁶.

⁵² A. Ghosh, *The Great Derangement*, Chicago 2017, s. 32; cyt. za: J. Bednarek, *op. cit.*, s. 121.

⁵³ J. Bednarek, *op. cit.*, s. 123–124.

⁵⁴ G. Czemieli, „*Making Kin in Broken Places*”. *Post-apocalyptic Adolescence and Care in Jeff VanderMeer’s „Borne”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 4, s. 41–42; cyt. za: J. Bednarek, *op. cit.*, s. 123.

⁵⁵ Koncepcję realistycznej SF autorstwa Jeffa VanderMeera przedstawia w swoim artykule Joanna Bednarek. Zob. J. Bednarek, *op. cit.*, s. 125.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 133.

3. Typy gatunkowych kontaminacji w obrębie fikcji klimatycznej

Fikcja klimatyczna jest stosunkowo nowym podgatunkiem powieści. Pomimo istnienia opinii głoszących, że *climate fiction* zaliczyć można do literatury *science fiction*, należy uznać to zjawisko za osobną kategorię genologiczną. Na korzyść tej koncepcji przemawia fakt sensotwórczego⁵⁷ charakteru nazwy gatunkowej – posługiwanie się polskim czy angielskim terminem przy oznaczaniu lub promowaniu powieści wpływa na odbiór tekstu przez czytelnika. Informacja zawarta w nazwie genologicznej mówi wprost, że odbiorca będzie miał do czynienia z powieścią prezentującą realny problem, jakim jest globalne ocieplenie.

Climate fiction opiera się przede wszystkim na ukazaniu zmian klimatycznych, które determinują kształt fabuły. Stanowią one trzon tekstu i występują w większości wątków powieściowych. Kolejnym obligatoryjnym elementem tego gatunku jest obecność w nim wiedzy naukowej. Nie uznałabym jednak fikcji klimatycznej za czysty gatunek. W obrębie tej kategorii dochodzi bowiem do kontaminacji – *cli-fi* czerpie nader często z możliwości innych konwencji gatunkowych. Romuald Cudak określa kontaminację jako mechanizm występujący w obrębie powstawania hybryd gatunkowych⁵⁸. Jednakże pozwolę sobie na rozróżnienie tych dwóch pojęć. Hybryda gatunkowa powstaje poprzez skrzyżowanie się dwóch lub więcej gatunków, przy jednoczesnym ich wejściu w relację niejako opozycyjną. Właśnie ta opozycja, wyraźne granice gatunków, eksperymentalny charakter takiego tekstu wpływają na powstanie nowej jakości określanej mianem hybrydy gatunkowej⁵⁹. Co więcej, często powstanie hybrydy jest związane z łączeniem różnych form przekazu medialnego. Przez kontaminację zaś rozumiem mieszanie się dwóch lub więcej wzorców gatunkowych, które wchodzi we wzajemną relację i uzupełniają się, a ich granice są zatarte, przez co jednoznaczne zaliczenie danego tekstu do kategorii genologicznych może przysparzać problemów⁶⁰. W przypadku fikcji klimatycznej również dochodzi do

⁵⁷ A. Kalin, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, s. 24-25.

⁵⁸ R. Cudak, *Gatunek literacki i granice: rozważania pograniczne*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 5: Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 38.

⁵⁹ D. M. Osiński, *Hybrydy gatunkowe – między niemożliwością, przejściowością a poszukiwaniem pełni*, „Tekstualia” 2021, nr 3, s. 4.

⁶⁰ Pojęcie kontaminacji w literaturze naukowej pojawia się rzadko i zazwyczaj bywa jedynie wspomniane. Proponuję powyższą koncepcję kontaminacji gatunkowej na zasadzie kontrastu w zestawieniu z pojęciem hybrydy gatunkowej. Zob. D. M. Osiński, *op. cit.*, s. 3-18; R. Cudak, *op. cit.*,

niejednoznacznych oznaczeń powieści (np. na serwisach dla czytelników), które bywają klasyfikowane za pomocą nazw odnoszących się do gatunków tworzących jedynie podstawę kontaminacji.

Mieszanie się różnych gatunków w tego rodzaju literaturze wskazuje na trzy podstawowe cele. Pierwszy z nich to korzystanie z możliwości spekulatywnych⁶¹ literatury. Mowa tutaj o takich gatunkach jak *science fiction*, *political fiction* czy dystopia. Dzięki temu możliwe jest wiarygodne ukształtowanie realistycznego obrazu przedstawiającego przyszłość naszej planety. Co więcej, różnorodność gatunków wykorzystywanych przez autorów *cli-fi* wskazuje na to, czym interesują się twórcy fikcji klimatycznych. Wykreowane przez nich światy nie są jednowymiarowe, skupiające uwagę jedynie wokół jednego wybranego problemu. Fikcja klimatyczna uwidacznia niewidoczne na pierwszy rzut oka powiązania polityki, problemów społecznych, rozwoju cywilizacji czy wyobraźni apokaliptycznej z tematem kryzysu klimatycznego.

Drugim celem jest uatrakcyjnienie tematu, jakim jest globalne ocieplenie. Autorzy więc sięgają po gatunki przykuwające uwagę czytelników – thriller, fantastykę czy powieść obyczajową. Jest to niezwykle ważne ze względu na współcześnie występujący deficyt uwagi. Ludzie nie interesują się bowiem tematami, które nie mają widocznego i natychmiastowego wpływu na ich życie. Z tego względu uatrakcyjnienie książek dotyczących problemu zmian klimatycznych jest konieczne. Ubranie fabuły w szaty thrillera czy powieści obyczajowej wabi czytelników z pozoru niezainteresowanych poznaniem przyszłości Ziemi. Co więcej, wciągająca i dobrze skonstruowana fabuła, integralnie związana z kryzysem klimatycznym, ma szansę oddziaływać podświadomie na czytelnika, prowadząc do potencjalnego uświadomienia sobie realności problemu i powiązania go z każdą dziedziną życia.

Trzeci cel to edukowanie czytelników na temat zmian klimatycznych. *Climate fiction* zawiera w sobie elementy wiedzy popularnonaukowej – są one obecne w każdej

s. 32-42; I. Chawrińska, *Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, nr 2, s. 129-146.

O kontaminacji piszą zaś A. Majcher, *Wyznaczniki gatunkowe współczesnej polskiej ballady (1939-1969) (próba typologii)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, t. 36, z. 1-2, s. 67-95 oraz I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 349-389.

⁶¹ Fikcją spekulatywną określa się gatunki literackie obierające za cel przedstawienie prawdopodobnej przyszłości, opartej na przewidywaniach specjalistów oraz obserwacji teraźniejszego świata i procesów w nim zachodzących. Zob. D. Brzostek, *Fikcja antropologiczna czy antropologia spekulatywna? O funkcjach poznawczych narracji fantastycznonaukowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2019, t. 23, nr 2-3, s. 41-58.

powieści wchodzącej w skład zebranego przeze mnie materiału. Wyjaśnianie świata i przyczyn kryzysu klimatycznego za pośrednictwem literackich bohaterów ma oddziaływać na odbiorcę i edukować go. Umiejętne powiązanie funkcji rozrywkowej z funkcją edukacyjną jest odpowiedzią zarówno na deficyt uwagi, jak i wyobraźni. Przede wszystkim poprzez zawarcie w powieści weryfikowalnej wiedzy naukowej autorzy zwracają uwagę odbiorcy na niezwykle ważny problem, jakim jest globalne ocieplenie. Co więcej, wykorzystując fikcyjną fabułę osadzoną w świecie nieustannie zmienianym przez kryzys klimatyczny, czytelnik jest w stanie wyobrazić sobie, jak będzie wyglądało życie w przyszłości. Fikcja klimatyczna sprawia, że mimo odsunięcia zmian klimatycznych w czasie, prezentowane wizje stają się realne i bardzo prawdopodobne.

3.1. *Science fiction*

Science fiction traktowane jest jako odmiana literatury fantastycznej, różniąca się od fantastyki występowaniem zasady prawdopodobieństwa. Do tej kategorii zaliczane są więc teksty, w których prezentowane wizje mają szansę zaistnieć w rzeczywistości⁶². Fabuła utworów zaliczanych do fantastyki naukowej jest osadzona w przyszłości oraz opiera się na przewidywaniach na temat osiągnięć nauki i technologii⁶³. Marcin Lisek tak określa istotę literatury SF: „Literatura *science fiction* korzysta w zasadzie z elementów aktualnej, sprawdzalnej empirycznie wiedzy i przestrzega przynajmniej pozorów motywacji racjonalistycznych oraz wynikającego z niej prawdopodobieństwa”⁶⁴. Jednocześnie autorzy uprawiający ten gatunek wykorzystują luki istniejące we współczesnej nauce, zapełniając je własnymi pomysłami, które jednak muszą spełniać kryteria naukowej logiki.

Powstanie pojęcia *climate fiction* i jego podobieństwo do terminu *science fiction* słusznie zwracają uwagę odbiorcy na możliwe powiązania gatunkowe. Fikcja klimatyczna korzysta przede wszystkim z możliwości spekulatywnych SF. Punktem wyjścia jest tu czas współczesny autorowi i charakterystyczne dla niego problemy, które mogą zostać rozwiązane lub nie w przyszłości. W przypadku *science fiction* mamy zaś do czynienia z przewidywaniami głównie na temat rozwoju cywilizacji

⁶² M. Lisek, *Science fiction – złudzenie czy prorocstwo przyszłości?*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2008, nr 1, s. 237.

⁶³ *Ibidem*, s. 237-238.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 238.

i technologii. Co więcej, wizje tworzone przez autorów powieści muszą być zgodne z zasadą prawdopodobieństwa, a zatem zasady rządzące światem przedstawionym powinny zostać odpowiednio uzasadnione, oparte na logice oraz prognozach naukowych, często zwiastujących rozwój technologiczny w najbliższych latach⁶⁵. Podobnie jest w przypadku *cli-fi*. Wynika to z interwencyjnego charakteru tej literatury – autorzy podejmują temat kryzysu klimatycznego w celu poszerzenia świadomości odbiorców. Chcą więc poprzez swoje powieści edukować czytelnika, wskazać na dziejące się obecnie zmiany i na rozpędzający się globalny kryzys. Konwencja SF daje dogodne możliwości, aby wykreować wiarygodny dla czytelnika świat, którego obraz, mimo oddalenia od rzeczywistości, jest oparty na prognozach naukowych. Z tego powodu istotnym (ale nie koniecznym) elementem powieści projektujących przyszłość planety i poruszających temat zmian klimatycznych jest rozwój technologiczny. Powieść Paolo Bacigalupiego *Wodny nóż* czerpie właśnie z konwencji gatunkowej *science fiction*. Autor zaznaczył w przedstawianej przez siebie wizji, jak istotny jest rozwój technologiczny i jak wpływa on na życie ludzi w zmieniającej się drastycznie rzeczywistości. Technologia jawi się tutaj nie jako wybawienie od katastrofy, lecz środek, za pomocą którego można się dostosować do nowych warunków:

Uderzył go podmuch zimnego powietrza z klimatyzacji, lodowata ściana tak czysta i zimna, że omal się nie zatrzymał pod wpływem szoku. (...) Fałszywy dowód tożsamości i karta kredytowa umożliwiły Angelowi wejście do pokoju, zabarykadowanego przed światem zewnętrznym przez nawilżacze, wysokosprawne filtry powietrza i okna izolacyjne wypełnione argonem⁶⁶.

Kolejny skuter, ciągnący pięciogalonowy zbiornik z wodą, przytroczony elastyczną liną. Mężczyzna pochylony nad kierownicą, jaskrawoniebieska maska filtrująca marki Sparkle Pony zasłaniająca jego twarz⁶⁷.

W tej powieści mamy do czynienia z wynalazkami technologicznymi, które mają poprawić komfort życia w „wyschniętych” Stanach Zjednoczonych. Autor sięga po takie innowacje jak samochody z wysokowydajnymi filtrami oczyszczającymi powietrze przepelnione cząsteczkami pyłu i zanieczyszczeń, zamknięte obiegi wody z wysoką skutecznością jej oczyszczania czy arkologie – wysokie i gęste zabudowania, łączące architekturę z ekologią, mające na celu uwydatnienie zaawansowanego poziomu

⁶⁵ N. Lemann, *science fiction (hasło)*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 684.

⁶⁶ P. Bacigalupi, *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2015, s. 111–112.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 108.

cywilizacji. Innowacje technologiczne pojawiają się na przestrzeni całej powieści, lecz towarzyszą głównie Angelowi, który może sobie finansowo pozwolić na korzystanie z wygody oferowanej przez najnowsze wynalazki:

Na poboczu autostrady nowa jaskrawożółta tesla lśniła w blasku słońca, czekając posłusznie na jego przybycie. Drzwi odsunęły się automatycznie.

Angel wsiadł do środka i sprawdził zawartość samochodu. (...) Włączył silnik. Wysokowydajne filtry uruchomiły się natychmiast, wykryły wypełniający wnętrze pojazdu pył i wymieniły powietrze. Gwarantowana neutralizacja czynników zakaźnych. Hantawirus, kokcydiodomykoza ani zwykłe przeziębienie nie miały szans⁶⁸.

Mimo tych wszystkich udogodnień i rozwoju technologicznego Paolo Bacigalupi pokazuje, jak nieznaczący jest ów postęp względem wyprzedzającego go kryzysu klimatycznego. Przede wszystkim ukazuje wady rozwoju, który dostępny jest jedynie dla najbogatszych i mających władzę ludzi. Arkologie czy samochody z wbudowanymi filtrami są poza zasięgiem normalnych obywateli, którzy muszą sobie radzić na własną rękę w nieprzyjaznych warunkach. Bacigalupi prognozuje kondycję społeczeństwa w kluczowym momencie kryzysu klimatycznego. Tworzy nową warstwę społeczną – pięciocyfrowców, którzy, w przeciwieństwie do mniej zamożnych mieszkańców Pheonix, mogą sobie pozwolić na utrzymanie poziomu życia na bardzo zadowalającym poziomie. Gdy jedna z bohaterek dostaje się do mieszkania pięciocyfrowca, przeżywa szok:

Maria przyglądała się mieszkaniu. Nie potrafiła powstrzymać zdumienia na widok takiego luksusu. (...) Lodówka buczała z zadowoleniem, napędzana prądem, którego nigdy nie wyłączano. I cisza. Taka głęboka. (...) Mężczyzna odkręcił kran i wrzucił skorupki do spływu. Zauważył, że Maria bacznie śledzi jego ruchy.

– Nic się nie marnuje – zapewnił. – Recyklingujemy tu wszystko. Odpady spływają do komory fermentacyjnej odzyskującej metan. Potem przechodzą przez stawy z karpiami i hodowle ślimaków. Część filtruje się przez odwróconą osmozę i wysyła z powrotem do wodospadów, a reszta wędruje do wertykalnych farm na południowej powierzchni⁶⁹.

Jak widać, bogacze mają dostęp do arkologii, zamkniętych obiegów, w których nic się nie marnuje. Dzięki temu mogą pozwolić sobie na wyższy standard życia.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 90–91.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 187.

W powieści Margaret Atwood pt. *Oryks i Derkacz* rozwój technologiczny jest sprowadzony głównie do dziedziny bioinżynierii. Mamy tu do czynienia z firmami zajmującymi się inżynierią genetyczną, które tworzą zamknięte społeczności, odseparowane od „plebsopolii” (miasta zamieszkałe przez przeciętnych obywateli, charakteryzujące się przeludnieniem, chaosem i biedą). Firmy-miasta tworzą się wokół pojedynczych koncernów, zapewniając mieszkańcom dostęp do własnych szkół i placówek medycznych. Atwood w swojej powieści porusza problem ingerowania człowieka najpierw w geny zwierzęce, a później także i ludzkie. Ojciec głównego bohatera pracował jako genograf – pomógł stworzyć „Mysz Matuzalem w ramach projektu Operacji Nieśmiertelność”⁷⁰. Zajmował się także walką z zakażeniami, które mogły dotknąć zwierzęta stworzone w wyniku manipulacji genami świni. W wyniku tych eksperymentów powstały świniony:

Celem projektu świnion było wyhodowanie niezawodnych ludzkich organów w świni transgenicznej – organów, które będzie można łatwo transplantować bez ryzyka odrzutu i które zdołają odeprzeć atak mnożących się z roku na rok opornych mikrobów i wirusów. Świniomom dodano gen szybkiego dorastania, żeby nerki, wątroby i serca szybciej dojrzewały; teraz udoskonalano świniom o pięciu lub sześciu nerkach. Po usunięciu dodatkowych nerek takie stworzenie zamiast ginąć, mogło sobie żyć i wyhodować jeszcze więcej organów, na podobnej zasadzie, na jakiej homarowi odrasta para szczypiec w miejsce brakujących⁷¹.

Świniom zostały stworzone jako tańsza alternatywa dla takich rozwiązań jak klonowanie samego siebie czy nielegalne posiadanie dzieci mających posłużyć jako dawcy organów:

Organy świnionów można było tworzyć na zamówienie, wykorzystując komórki indywidualnych ludzkich dawców. Organy te mroziło się i wykorzystywało w razie potrzeby. Było to o wiele tańsze niż klonowanie samego siebie w celu uzyskania części zamiennych (...) albo trzymanie na organy dziecka lub dwóch w nielegalnym dziecięcym sadzie⁷².

Powieść Atwood skłania do refleksji na temat etyczności tego rodzaju wykorzystania rozwoju technologicznego.

Przeprowadzanie eksperymentów na zwierzętach – łączenie gatunków w hybrydy – było swego rodzaju zabawą pracowników firm bioinżynieryjnych.

⁷⁰ M. Atwood, *Oryks i Derkacz*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, Warszawa 2024, s. 30.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, s. 31.

Hodowla szopunksów zaczęła się po godzinach, jako hobby jednego z laboratoryjnych zapaleńców OrganSA. Wtedy pozwalali sobie na bardzo wiele. Tworzenie zwierząt to świetna zabawa, mówili faceci, którzy nad tym pracowali; dzięki temu człowiek czuł się jak Bóg. Wiele eksperymentów niszczone, gdyż były zbyt niebezpieczne do hodowli – po co komu ropucha z chwytym ogonem jak u kameleona, która mogłaby się wśliznąć przez okno w łazience i kogoś oślepić, gdy mył zęby? Powstał także wężur, niefortunna krzyżówka węża i szczura; musieli się ich pozbyć. Ale szopunksy przyjęły się jako domowe zwierzątka w OrganSA⁷³.

Rozwój technologiczny w świecie wykreowanym przez Margaret Atwood został wykorzystany do prób udoskonalenia ludzkości – wyeliminowania słabych organów i zastąpienia ich nowymi, osiągnięcia długowieczności czy zatrzymania procesu starzenia się skóry. Autorka prezentuje ludzką pychę, która napędza badania i eksperymenty, ingerujące w naturalne procesy ewolucyjne. Cały wysiłek i ciężka praca wkładane w rozwój inżynierii genetycznej mogłyby zostać wykorzystane w celu zatrzymania kryzysu klimatycznego. Jednak rozwój technologiczny został ograniczony wyłącznie do osiągnięcia korzyści dla gatunku ludzkiego.

Na kanwie fikcji klimatycznej dochodzi do rozrachunku z dorobkiem człowieka i jego realną sprawczością. Powieści przedstawiające pesymistyczną wizję naszej przyszłości ukazują kruchość rozwoju cywilizacji. Czytelnicy zderzają się tu ze ścianą w postaci zaawansowanej technologii, która nie jest w stanie zatrzymać rozszalałego bądź rozpędzającego się kryzysu, a jedynie może poprawić warunki życia garstce ludzi. Ma to swoje wytłumaczenie. Fikcja klimatyczna jest przestrzenią, w której autorzy próbują pokazać wady systemów politycznych, naszych utartych przekonań i wiary w nieograniczoną sprawczość ludzkości. Problem polega jednak na tym, że podczas gdy nasza sprawczość jako gatunku doprowadziła do kryzysu klimatycznego, same zmiany wymknęły się spod naszej „władzy”, o której jesteśmy wciąż zapewniani z każdej strony.

Niezwykle ważną kategorią dla gatunku SF jest obecność *novum* – osadzenie wykreowanej rzeczywistości w przestrzeni odmiennej od rzeczywistości czytelnika. Milner i Burgmann wyróżniają dwie płaszczyzny, pozwalające wprowadzić *novum* – wymiar przestrzenny rozumiany jako alternatywne uniwersum oraz wymiar temporalny, polegający na osadzeniu akcji utworu w przyszłości⁷⁴. Kategoria *novum* pojawia się

⁷³ *Ibidem*, s. 57.

⁷⁴ M. Żółkoś, *op. cit.*, s. 8–9.

także w fikcji klimatycznej. Autorzy *cli-fi* eksperymentują z wymiarem przestrzennym i temporalnym, osadzając fabułę w przyszłości alternatywnego uniwersum, które jednak nie odbiega całkowicie od realiów świata rzeczywistego. Fikcja klimatyczna bowiem nie ucieka od realnego świata, a wybiega jedynie w przyszłość. Różnica między czasem obecnym a czasem przedstawianym w powieściach wymusza również powstanie alternatywnego uniwersum. Jego kształt, cechy i zasady opierają się na przewidywaniach naukowych na temat zmian klimatycznych, które dopiero nadchodzą. To właśnie jest sedno tej gatunkowej hybrydy. Sam Bacigalupi na końcu *Wodnego noża* zwraca uwagę, że jego powieść jest fikcją, która powstała na podstawie naukowych badań:

Wodny nóż jest fikcją literacką i w związku z tym zawiera wszelkie wiążące się z tym kłamstwa, wymysły oraz dogodne przeinaczenia. Mimo to opisana w nim wizja katastrofalnej przyszłości ma swe korzenie w badaniach oraz relacjach zajmujących się nauką oraz ekologią dziennikarzy, których prace śledzę od wielu lat. Jeśli chcemy dowiedzieć się, jak będzie wyglądać nasza przyszłość, warto zapoznać się z tekstami pisanymi przez ludzi opisujących fakty i trendy szybko zmieniające nasz świat⁷⁵.

Autorzy poprzez fikcję przedstawiają więc przyszłość terenów rzeczywistych – *novum* w wymiarze przestrzennym osiągnane jest poprzez prezentowane zmiany klimatyczne oraz rozwój technologiczny.

3.2. Thriller

Ujęcie genologiczne thrillera przysparza wielu problemów. Badacze nie są bowiem zgodni co do klasyfikacji tego rodzaju literatury. Wynika to z nieostrości granic przebiegających między takimi gatunkami jak powieść sensacyjna, powieść szpiegowska i thriller. Definicje stworzone przez niektórzy badacze określają je „jako odmiany fikcji kryminalnej, inne wykluczają bezpośrednią zależność tych pojęć, wskazując tylko na pewne punkty styeczne, jeszcze inne wreszcie włączają w zakres literatury kryminalnej tylko powieść szpiegowską lub tylko sensacyjną (niekiedy odnotowują powieść kryminalną jako odmianę powieści sensacyjnej)”⁷⁶.

Mianem thrillera można określić powieści, które mają na celu wywołanie silnych napięć i emocji u odbiorcy. Ich akcja oparta jest na motywie niesamowitej

⁷⁵ P. Bacigalupi, *op. cit.*, s. 392.

⁷⁶ J. Tuszyńska, *Rozmyte pojęcia. Historia badania literatury kryminalnej*, „Slavica Tergestina” 2017, nr 19, s. 209.

tajemnicy. Do typowych tematów należą: niebezpieczne wyprawy egzotyczne, tajemnicze zbrodnie i walka z niebezpieczeństwem (zdefiniowanym lub nie), próba rozwikłania tajemnicy (kryminalnej lub innego rodzaju) oraz niezwykle wydarzenia historyczne bądź o charakterze paranormalnym. Thriller może przyjmować cechy powieści sensacyjnej, takie jak przedstawienie pełnych dramatyzmu zdarzeń czy nagłych zwrotów akcji utrzymujących czytelnika w napięciu. Typowymi schematami obecnymi w thrillerze są pościgi, pojedynki, porwania lub zaginięcia. Bohaterowie czują nieustannie wiszące nad nimi zagrożenie, ulegają terrorowi psychicznemu i za wszelką cenę bronią się przed utratą życia. Strategia dreszczowca polega na osiągnięciu stanu utożsamienia się czytelnika z bohaterami, co prowadzi do wywołania u niego niepokoju i lęku⁷⁷.

W obrębie zebranego materiału literackiego pojawiają się także książki zawierające cechy thrillera. Po tę konwencję gatunkową sięga przede wszystkim Paolo Bacigalupi, który za jej pomocą podnosi atrakcyjność swojej powieści. *Wodny nóż* jest oparty na prostym schemacie – mamy tu do czynienia z sytuacją zaginięcia drogiego przedmiotu i jego poszukiwań. Bohaterowie zaczynają swoje historie „zwyczajnie”. Lucy jako dziennikarka podąża za niewyjaśnioną śmiercią przyjaciela, Angel zostaje wysłany do Phoenix przez swoją szefową, a Maria pragnie zarobić pieniądze, które pozwolą jej spłacić dług zaciągnięty u niebezpiecznych ludzi. Każdy z bohaterów podąża swoją ścieżką, nieświadomy niewidocznych na pierwszy rzut oka powiązań. Prowadzi ich to w sam środek pogoni za zaginionymi najstarszymi prawami wodnymi, mającymi zapewnić dostęp do rzeki Kolorado i możliwość czerpania z niej wody. Bohaterowie nieświadomie trafiają w sam środek walki o wodę i przypłacają to niemal życiem. Mamy tu do czynienia z nagłymi zwrotami akcji, scenami strzelaniny pełnymi brutalności oraz przede wszystkim z ciągłym poczuciem bycia w niebezpieczeństwie.

Suspens podtrzymywany jest również poprzez samą konstrukcję scen przedstawionych w *Wodnym nożu*. Bacigalupi tworzy świat, w którym wszystko zdobywa się sprytem bądź przemocą. Od samego początku powieści czytelnik zapoznaje się z regułami gry obowiązującymi w wyschniętym Phoenix. Sceny takie jak

⁷⁷ Zob. S. Jaworski, *dreszczowiec (hasło)*, [w:] *idem, Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2001, s. 54; W. Ostrowski, *thriller (hasło)*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 1095-1100; T. Żabski, *thriller (hasło)*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. *idem*, Wrocław 1997, s. 421-422; J. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 204-223; R. Syska, *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79-114.

porwanie dziennikarki Lucy i jej tortury są przepełnione poczuciem beznadziei. Autor umiejętnie konstruuje narrację w taki sposób, by wywołać uczucie napięcia – bohaterowie oczekują jednocześnie na ostateczny koniec i ratunek.

– A ty masz tatuaże? – zapytał mężczyzna. (...)

– Nie masz? Ani jednego?

Mężczyzna sprawiał wrażenie szczerze zainteresowanego.

– Dlaczego? – Jej głos zabrzmiał ochryple. Odchrząknęła. – Dlaczego cię to interesuje?

– Bez powodu. – Wsparł podbródek na oparciu krzesła. W jego ciemnych oczach pojawił się wyraz zamyślenia. – Tak sobie pomyślałem, że będę musiał je wyciąć, jeśli nie chcę, żeby cię zidentyfikowali.

Lucy poczuła, że zaczyna hiperwentylować. Chciała być silna i się nie złamać, ale serce zabiło jej szybciej, gdy podszedł do niej z ostrym nożem. Szarpnęła się, próbując uwolnić się od więzów.

Nóż zbliżył się i krzyknęła. To był czysty odruch, ale gdy panika już się zaczęła, Lucy nie była w stanie jej powstrzymać. Krzyczała i szarpała się, by uciec przed ostrzem, ale więzy nie puszczały. Wrzeszczała rozpaczliwie, w nadziei, że usłyszy ją ktoś poza ścianami domu, ktoś, kogo to obejdzie. (...)

– Zakneblowałbym cię, ale problem w tym, że potrzebuję odpowiedzi. Jeśli musisz sobie pokrzyczeć, to proszę bardzo. Jesteśmy na najdalszym z opustoszałych przedmieść, przy najdalszej pustej drodze na samym końcu jebanego świata, ale jeśli chcesz wrzeszczeć, to wrzeszcz. – Pochylił się ku niej. – Taką mamy robotę, jasne?⁷⁸

Skupienie się na emocjach przeżywanych przez bohaterkę pozwala wzbudzić podobne odczucia u czytelnika. Co więcej, zestawienie silnych emocji, zwłaszcza strachu i paniki, ze spokojem i wręcz znudzeniem zabójcy podkreśla tylko beznadziejną sytuację.

Napięcie potęguje także sposób prowadzenia narracji – Bacigalupi decyduje się na opowiedzenie tej historii z trzech, z początku całkowicie niepowiązanych ze sobą, perspektyw. Ciągłe przeskakiwanie między perspektywami narracyjnymi prowadzi do zwiększenia suspense. Co więcej, autor na zmianę perspektywy decyduje się niemal zawsze podczas nagłego zwrotu akcji. Pozostawia czytelnika z „nierozwiązaną”, pełną napięcia sceną i wraca do tego wątku dopiero w kolejnych rozdziałach.

– Spokojnie. Szybko z tobą skończę, jak już będzie po wszystkim.

Wyprostował się i podszedł do blatu. Wziął nóż.

O Boże. Nie, nie, nie. Proszę nie.

Lucy zaczęła krzyczeć, gdy był w połowie drogi do niej.

I nie umilkła przez długi czas⁷⁹.

⁷⁸ P. Bacigalupi, *op. cit.*, s. 222–223.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 228.

Rozdziały kończą się i zaczynają zazwyczaj w środku akcji – pozwala to utrzymać dynamikę oraz napięcie na najwyższym poziomie.

Atrakcyjność thrillera zwiększa także zaskakujące zakończenie. W przypadku *Wodnego noża* autor wstrzymuje się do ostatnich stron, by potem wprowadzić ostateczny zwrot akcji. Powieść bowiem kończy się symbolicznym spotkaniem trojga głównych bohaterów nad rzeką. Lucy i Angel odnajdują Marię, która miała przeprowadzić się na drugą stronę w nadziei na lepsze życie. Nieświadoma posiadania praw wodnych dziewczynka miała je cały czas przy sobie, ukryte w książce *Cadillac Desert*⁸⁰. Każdy z bohaterów posiada swoją osobistą motywację do ich zdobycia: dla Angela jest to jedyna szansa na przeżycie, Maria pragnie jedynie lepszego życia, a te dokumenty są kluczem do osiągnięcia tego celu, natomiast Lucy początkowo pragnie pomóc Angelowi, jednak gdy udaje im się odzyskać prawa wodne, jej cel ulega zmianie. Dziennikarka, jako osoba z zewnątrz (pochodzi z dobrze prosperującej w tym nowym świecie Kanady), pragnie wyrównać szanse pomiędzy walczącymi ze sobą stanami. Chce uratować jak najwięcej istnień, więc postanawia zdradzić Angela i zwrócić dokumenty władzom Phoenix. Powieść zakończyłaby się wtedy pozytywnym akcentem, niosącym promień nadziei. Bacigalupi jednak zaskakuje odbiorcę – niespodziewanie do akcji wkracza Maria, czyli postać, po której najmniej można by się spodziewać tak śmiałej decyzji:

Odrzut pistoletu okazał się boleśniejszy, niż Maria się spodziewała, ale kobieta i tak spadła z motoroweru na ziemię. (...)

Maria się zawahała.

– Czy dzięki tym papierom naprawdę możemy się stąd wydostać? – zapytała. – Dotrzeć do Las Vegas? (...)

– Zgadza się. Prosto do Las Vegas. Do arkologii. Cypress 4 już jest prawie ukończona. Znajdzie się miejsce i dla was. (...)

– Strzeliłaś do mnie?

– Tak. – Maria uklękła przy niej. – Przepraszam.

– Dlaczego? – wychrypiała.

– Dlaczego? – Maria gapiała się na nią, próbując zrozumieć, czemu ci wszyscy ludzie widzą świat takim, za jaki chcą go uważać. – Dlatego że nie wrócę do Phoenix. Może ci się wydaje, że te papiery coś znaczą, ale to miasto nigdy się nie zmieni. Nie wrócę tam⁸¹.

⁸⁰ Książka historyczna autorstwa Marca Reisnera. Reisner pisał na temat zagospodarowania terenu i polityki wodnej na zachodzie Stanów Zjednoczonych. W powieści Bacigalupiego jego książka pojawia się jako swoista biblia nowego świata, którą znają wszyscy, ale której mądrości zostały zbagatelizowane.

⁸¹ P. Bacigalupi, *op. cit.*, s. 388–389.

Wykorzystanie konwencji gatunku thrillera pozwala na uatrakcyjnienie trudnego tematu, jakim jest katastrofa klimatyczna. Zabieg ten jest konieczny ze względu na potrzebę dotarcia do różnego rodzaju czytelników. Przeciętny odbiorca, dowiadując się, że ma do czynienia z literaturą dotyczącą problemu zmian klimatycznych, może się zniechęcić, oczekując po takiej lekturze jedynie samych nieprzyjemnych doznań i suchych faktów. Jednak umiejętne skonstruowanie akcji na wzór *thrillera* daje możliwość przyciągnięcia uwagi odbiorców początkowo niezainteresowanych tematem. Nie zasłania to jednak głównego przesłania powieści, przedstawiającego konsekwencje zmian klimatycznych. Mimo sensacyjnego charakteru oraz motywów pościgów, porwań, tortur i strzelanin, akcja rozwija się nadal wokół dokumentów mających wpływ na jakość życia wielu ludzi, którzy muszą radzić sobie w nowo powstałej rzeczywistości.

3.3. Powieść obyczajowa

Powieść obyczajowa to odmiana powieści realistycznej. Cechuje się ona tematyką zaczerpniętą ze współczesnego życia codziennego. Motywacje bohaterów nie są jedynie uzasadnione psychologicznie – ważnymi czynnikami, które wpływają na ich działania, są warunki społeczno-historyczne⁸². Konwencja realistyczna i związane z nią: faktograficzność, szczegółowy opis środowiska, czerpanie inspiracji z życia społecznego są podstawą do zaistnienia powieści jako szczegółowego świadectwa czasów, w których powstała⁸³.

Przykładem powieści wykorzystującej cechy gatunku obyczajowego jest *Lot motyla* Barbary Kingsolver. Jest to bowiem historia o życiu codziennym głównej bohaterki i jej problemach. W przeciwieństwie do *Wodnego noża* Bacigalupiego czy *Jasności* Mai Wolny nie mamy tu do czynienia z bohaterami niezwykle, wyróżniającymi się czymś szczególnym i podejmującymi zaskakujące decyzje. Czytelnik poznaje świat z perspektywy przeciętnej gospodyni domowej, Dellarobii Turnbow. Przede wszystkim też Barbara Kingsolver osadza swoją powieść w realistycznym kontekście społeczno-kulturowym. Miejsce i czas akcji są

⁸² M. Głowiński, *powieść społeczno-obyczajowa (hasło)*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 331.

⁸³ J. Chłosta-Zielonka, *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 91-92.

szczegółowo określone oraz odnoszą się do świata realnego, nadając wiarygodności przedstawianej historii.

Już sam opis zamieszczony na okładce książki sugeruje odbiorcy, że ma on przed sobą powieść obyczajową:

Dellarobia jest młodą żoną i matką, mieszka na podupadającej farmie, ledwie wiążąc koniec z końcem. Jej życie to pasmo rozczarowań. Pewnego dnia napotyka szokujący widok: jezioro ognia pośród cichej zalesionej doliny. Okazuje się, że jest to stado motyli monarszych, które z niewiadomych przyczyn zjawilo się w wiosce pośród Appalachów. Zjawisko wywołuje wielką konsternację wśród naukowców, przywódców religijnych i dziennikarzy, wywracając życie Dellarobii i okolicznych mieszkańców do góry nogami. Dziewczyna musi skonfrontować się ze swoją rodziną, Kościołem, miastem i całym światem, szukając prawdy, która może zniweczyć wszystko, w co kiedykolwiek wierzyła. (...)

Z wielką empatią Barbara Kingsolver analizuje motywy, które kierują zarówno zaprzeczaniem, jak i wiarą w niepewny świat. Opowiada o małej społeczności i codziennych rozejmach między rozumem, a przekonaniem⁸⁴.

I rzeczywiście powieść Barbary Kingsolver jest opowieścią o codziennym życiu w małej, zamkniętej społeczności.

Należy również zwrócić uwagę na konflikt wewnętrzny głównej bohaterki, który organizuje całą powieść. Dellarobia, czując się nieszczęśliwa w małżeństwie, szuka ukojenia w zdradzie, co rozpoczyna powieść. Bohaterka rusza bowiem na wzgórze z zamiarem zdradzenia swojego męża, jednak nie dochodzi do tego, ponieważ odkrywa zgromadzone na drzewach motyle monarchów.

To nie był pożar lasu. (...) To dla niej unosiły się te pomarańczowe konary, dla niej długie cienie zamieniały się we wzbijające się ku niebu słupy światła. (...)

Mogła się jeszcze uratować. (...) Jeszcze nie było za późno, by to wszystko odwrócić. Zejść ze wzgórza, odebrać maluchy od teściowej. Płonące drzewa stanęły na jej drodze, by ją ocalić⁸⁵.

Wprawia ją to w wielkie poruszenie. Scena ta na trwałe wiąże historię Dellarobii i monarszych motyli. Kingsolver umiejętnie splata dwa pozornie niepasujące do siebie wątki – wewnętrznych rozterek głównej bohaterki i globalnego ocieplenia, którego skutkiem jest nieprzewidziana migracja motyli.

⁸⁴ B. Kingsolver, *op. cit.*, czwarta strona okładki.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 23.

Niepewność Dellarobii co do jej związku z Cubem, jej poczucie utknięcia w miejscu i tęsknota za czymś nieokreślonym są motorem napędzającym bohaterkę do poszukiwania wyjścia z tej sytuacji. Jej zainteresowanie mężczyznami prowadzi do zawiązania się niespodziewanej relacji z profesorem Ovidem Byronem. Początek ich współpracy zapowiada wspólny obiad, podczas którego wychodzi na jaw, że Ovid jest specjalistą od monarchów. Główna bohaterka podziwia profesora i obdarza go uczuciem. Dzięki temu może zbliżyć się do tematu, którym Ovid się zajmuje, co zmienia zarówno jej dotychczasową perspektywę, dotyczącą samego pojawienia się motyli na szczycie, jak i pozwala zyskać jej pewność siebie i wiarę we własne możliwości. Dellarobia z początku jedynie wynajmuje badaczowi kawałek ziemi, jednak z czasem jej zainteresowanie tematem i ambicje rosną, aż w końcu zgłasza się do pracy w charakterze asystentki. Warto zaznaczyć, jak te dwie sprawy się łączą i w jaki sposób oddziałują na siebie. Po pierwsze zainteresowanie Dellarobii motylami prowadzi do rozwiązania jej konfliktu wewnętrznego. Bohaterka znajduje w sobie dość motywacji, by podjąć decyzję o rozwodzie i zadbać o swoje potrzeby. Było to możliwe dzięki dostrzeżeniu jej zdolności przez profesora Byrona, co pozwoliło Dellarobii uświadomić sobie swoje mocne strony i potrzeby. Po drugie wkład Dellarobii w badania owocuje pogłębieniem świadomości mieszkańców. Następuje także zmiana w sposobie myślenia Ovida Byrona, który uważał, że naukowcy nie zostaną nigdy wysłuchani przez laików. Problem leży także po stronie środowiska naukowego, które uznaje badaczy próbujących edukować ludzi spoza ich dziedziny za gorszych:

- Ale chciałbym wierzyć, że naukowcy mogą być bardziej jak sędziowie. Że jesteśmy w stanie rozmawiać z każdą ze stron.
- Możliwe, że jesteście. Ale tego nie robicie. Ciągle mi powtarzasz, że tobie nie ma prawa *zależać*, że twoim zadaniem jest wyłącznie mierzyć i liczyć. (...)
- To prawda. – przytaknął Ovid. – Jeśli za bardzo zaangażujemy się w publiczną debatę, nasi koledzy zarzucą nam, że używamy nieprecyzyjnego języka albo że zachowujemy się zbyt pewnie. (...) A jeśli uda ci się zdobyć słuchaczy wśród zwykłych ludzi, możesz zyskać etykietkę naukowca drugiej kategorii⁸⁶.

Zmiana podejścia Byrona objawia się podczas sceny telewizyjnego wywiadu. Ovid wyprowadzony z równowagi przez pytania dziennikarki, która stara się unikać tematu zmian klimatycznych, doprowadza do ucieczki prezenterki.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 370.

– Mogłem przynajmniej spróbować ją trochę uspokoić. Zawsze mi powtarzasz, że powinienem współpracować z ludźmi. Pokazywać im, że nie jestem ich wrogiem. Wiem, jakie to ważne⁸⁷.

Kingsolver podkreśla brak porozumienia i dialogu między warstwami społecznymi. Jest to kolejny problem przedstawiony w powieści.

Sięgnięcie po konwencję powieści obyczajowej ma swoje uzasadnienie w kontekście fikcji klimatycznej. Kingsolver decyduje się, aby osadzić historię w małej, religijnej społeczności, co pomaga zrozumieć, że zmiany klimatyczne dotyczą wszystkich, niezależnie od statusu społecznego. Co więcej, opisany kontekst społeczny daje szansę na przyjrzenie się słabym punktom edukacji dotyczącej zmian klimatycznych. Przy lekturze powieści warto zwrócić uwagę na system społecznego wypierania objawów globalnego ocieplenia. Jak już wcześniej pisałam, mamy tu do czynienia z silnie religijną społecznością, która postrzega świat przez pryzmat wiary.

– To zupełnie niepodobne do wszystkiego, co dotąd widzieliście. A co najważniejsze, ona to przewidziała. Moja żona to przewidziała. (...) Moja żona miała coś w rodzaju wizji. Powiedziała, że wszyscy musimy otworzyć oczy i zajrzeć na górę, zanim zaczniemy wycinkę. Miała przeczucie, że na naszej ziemi wydarzy się coś naprawdę wielkiego. (...) Zaczęliśmy się zastanawiać, czemu Pan zesłał nam ten znak. Mieliliśmy wyciąć las, ale teraz jesteśmy w kropce. (...)
– Chwała Panu, siostra Turnbow ujrzała cuda⁸⁸!

Nic dziwnego, że migrację motyli mieszkańcy miasteczka tłumaczą sobie w kategorii cudu, a Dellarobię ogłaszają świętą od motyli. Obrazuje to doskonale problem związany z niewłaściwym sposobem edukowania na temat zmian klimatycznych.

Skupienie się na małej, wiejskiej społeczności i osadzenie powieści w realistycznym kontekście historycznym – w latach 90. w Stanach Zjednoczonych – pozwala na dostrzeżenie nieprzystosowania komunikacji na temat kryzysu klimatycznego do sposobu myślenia i stylu życia biedniejszych klas społecznych. Jest to szczególnie widoczne w scenie, w której działacz z wielkiego miasta za pomocą ulotek chce edukować mieszkańców Appalachów na temat przeciwdziałania zmianom klimatycznym:

– Po pierwsze zabieraj własny plastikowy pojemnik na resztki do restauracji tak często, jak to tylko możliwe.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 423.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 84–86.

- Nie byłam w restauracji od dwóch lat. (...)
- Noś własny bidon na napoje zamiast kupować butelkowaną wodę.
- Woda z naszej studni jest naprawdę dobra. Nie kupujemy jej w sklepie. (...)
- Korzystaj z lokalnych portali z ogłoszeniami. (...)
- Nie mam komputera. (...)
- Kupuj akcje i papiery wartościowe firm inwestujących w społecznie odpowiedzialne przedsięwzięcia, pominąć, pominąć. W porządku, domowe biuro. Zadbaj o recykling starych komputerów. Wyłączaj monitor, kiedy go nie używasz. Wygląda na to, że znalazło się tu mnóstwo rad, które nie mają zastosowania w pani przypadku – dodał Akins i rzucił jej bojaźliwe spojrzenie⁸⁹.

Barbara Kingsolver w *Locie motyla* dzięki przedstawieniu małej, zamkniętej społeczności pokazuje, jak zmiany klimatyczne oddziałują na codzienne życie bohaterów. W *Locie motyla* nie mamy do czynienia z drastycznymi zmianami klimatu, jak w przypadku *Ćwirowidła* Damiana Kowala czy *Wodnego noża* Paolo Bacigalupiego. Symptomy globalnego ocieplenia są subtelne, łatwo można je przeoczyć lub zignorować. Na tym właśnie problemie skupia się Barbara Kingsolver – chce pokazać, do czego prowadzi ignorancja wobec kryzysu klimatycznego. Co więcej, sięgnięcie po gatunek powieści obyczajowej pozwala załagodzić przekaz o katastrofie klimatycznej – czytelnik poznaje przede wszystkim historię głównej bohaterki, jej rozterki i problemy, codzienne życie. Przez powiązanie jednostki ze zmianami klimatycznymi zostaje jednak uwydatniona kwestia całości ekosystemu, rozumianego jako powiązane ze sobą i oddziałujące na siebie wzajemnie procesy i elementy.

3.4. Dystopia

Mianem dystopii określa się utwór fabularny „przedstawiający koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnątrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka”⁹⁰. Dystopia, tak jak utopia, wyrasta z krytycznej postawy wobec aktualnej autorowi rzeczywistości, jednak wyraża brak wiary w możliwość zmiany na lepsze⁹¹. Utopia zaś przedstawia wizję miejsca idealnego, którego podstawą jest przeformowanie ustroju społecznego. Dystopia jest zatem postrzegana jako przeciwieństwo utopii literackiej – przedstawia bowiem negatywne

⁸⁹ *Ibidem*, s. 374–376.

⁹⁰ *dystopia (hasło)*, [w:] A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 262-263.

⁹¹ *Ibidem*, s. 263.

konsekwencje rozwoju różnych tendencji i systemów polityczno-społecznych⁹². Literatura dystopijna poprzez mroczne, często przerysowane obrazy, próbuje zwrócić uwagę czytelników na możliwe niebezpieczeństwa wynikające z pojawiających się tendencji, które nie są jeszcze dostrzegane i rozumiane w pełni przez społeczeństwo⁹³. Dystopię początkowo także odróżniano od antyutopii – powstających jako odpowiedź na istniejące już wizje utopijne. Jednak Krzysztof Maj podkreśla powolne odejście tej myśli w niepamięć, przywołując stanowisko badacza utopii Lymana Towera Sargenta, który początkowo proponował wprowadzenie podziału utopii na wizje pozytywne (eutopie), negatywne (dystopie) i satyryczne (antyutopie)⁹⁴. Obecnie Lyman przyznaje, że doszło do zatarcia granic między dwoma ostatnimi pojęciami, co spowodowało ich zrównanie⁹⁵.

Dystopia jako wzorzec gatunkowy daje autorom możliwość, aby „zajrzeć w przyszłość” naszego świata. Jako gatunek spekulatywny, wyprowadzający wizję przyszłości na podstawie teraźniejszości, jest dobrym wzorcem dla fikcji klimatycznych. I rzeczywiście taką tendencję można zauważyć, choć obecność cech charakterystycznych dla dystopii nie jest obligatoryjna dla istnienia *climate fiction*.

Wykorzystanie wzorca dystopijnego jest uzasadnione przede wszystkim przez powiązanie polityki i kryzysu klimatycznego. Podejmowane przez rządy poszczególnych państw działania polityczne, mające na celu przeciwdziałanie kryzysowi klimatycznemu, bardzo często są niewystarczające i zbyt zachowawcze w stosunku do apeli naukowców, wskazujących ostatni moment, w którym możemy zatrzymać rozpędzający się kryzys. Nic więc dziwnego, że autorzy fikcji klimatycznych spekulują na temat tego, jak obecne zachowawcze podejście polityków zmieni naszą przyszłość nie tylko na płaszczyźnie klimatycznej, ale też politycznej.

W zebranych materiale znajdują się dwie powieści korzystające z konwencji dystopii – *Jasność* Mai Wolny i *Historia pszczół*⁹⁶ Mai Lunde. Obie autorki kreują przyszłość państw realnych – Anglii i Chin, opisując, jak pod wpływem globalnego

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ K. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, t. 55, nr 2, s. 162. Zob. także K. Maj, *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, z. 4, s. 9-29.

⁹⁵ K. Maj, *Eutopie i dystopie...*, s. 162.

⁹⁶ W przypadku powieści Mai Lunde chciałabym wyróżnić jeden z trzech równoległych wątków fabularnych. Akcja powieści podzielona jest na trzy linie czasowe: lata 1852, 2007 i 2098. Z perspektywy tego podrozdziału interesuje mnie wątek osadzony w 2098 roku, który rozgrywa się w Chinach.

ocieplenia zmieniło się podejście władzy do obywateli i do samego kryzysu klimatycznego.

Na początku chciałabym się skupić na *Historii pszczół*. Fabuła książki dotyczy procesu wymierania pszczół – autorka prognozuje całkowite wyginięcie tego gatunku. Zmusza to władze do przystosowania się do nowych realiów: powstaje zawód zapylacza, polegający na ręcznym zapylaniu pól uprawnych i sadów. Wykonuje go Tao – należąca do trojga głównych bohaterów powieści. Jest to zawód nisko opłacany, opierający się na ciężkiej pracy fizycznej na otwartym terenie.

Rząd ingeruje w bieg życia obywateli, tworząc model społeczeństwa dającego jak największe zyski. Przede wszystkim następuje unifikacja jednostek – pracę zapylacza wykonuje zdecydowana większość społeczeństwa. Osoby zapylające są ubrane w jednakowe kombinezony, otrzymują jednakowe, niewystarczające przydziały jedzenia podczas przerw oraz są zmuszane do zachowania ciszy podczas pracy. Co więcej, władza, zarządzając obywatelami niczym zasobami, wytworzyła model opierający się na minimalnej edukacji. Dzieci chodzą do szkoły do momentu, w którym skończą osiem lat. W tym czasie szkoła jest tak naprawdę „formą zorganizowanej opieki, przechowalnią dzieci i przygotowaniem do życia tutaj, na polach”⁹⁷. Gdy dzieci osiągną wiek ośmiu lat, są wysyłane do pracy przy zapylaniu:

A tam piaszczystą drogą podążał w dół, ku nam, niezwykle orszak dzieci. Miały nie więcej niż po osiem lat. (...) Teraz miały na sobie jednakowe robocze ubrania, takie same beżowe kombinezony jak nasze, i zbliżały się do nas tak szybko, jak im na to pozwalały małe nóżki. Dwóch nadzorców utrzymywało dzieci w ryzach. Jeden szedł z przodu, drugi z tyłu. Obaj podniesionymi głosami nieustannie przywoływali je do porządku. Ale nie krzyczeli, polecenia wydawali z serdecznością i współczuciem. Bo jeśli maluchy nie w pełni zdawały sobie sprawę z tego, dokąd idą, to dorośli owszem⁹⁸.

Ośmiolatki na polach, dzień po dniu, zeszywniałe drobne ciała w koronach drzew. Pozbawione dzieciństwa, takiego jakie miałam ja i moi rówieśnicy. My chodziliśmy do szkoły do piętnastego roku życia.

A one? Takie nie-życie⁹⁹.

Odbiera się im więc dzieciństwo i prawo do pełnej edukacji, zmuszając do ciężkiej pracy. Liczą się jedynie efekty i zyski, jakie przynoszą kolejne zapylone rośliny.

⁹⁷ M. Lunde, *Historia pszczół*, przeł. A. Marciniakówna, Kraków 2022, s. 12.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 10–11.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 13.

Maja Lunde w swojej powieści nie skupia się jednak na szczegółach życia w nowej politycznej rzeczywistości – pozostawia czytelnikom jedynie wskazówki. Po pierwsze, przy okazji wątku dotyczącego rodziny Tao jest wspomniane, że bohaterka wraz z mężem odkładają pieniądze, gdyż dopiero po uzyskaniu odpowiedniego pułapu finansowego będą mogli się starać o pozwolenie na drugie dziecko:

Teraz byliśmy już bardzo blisko celu, jeszcze kilka miesięcy i będziemy mieli dość pieniędzy. Wszystko, co udaje nam się zaoszczędzić, odkładamy do zniszczonego ołowianego pudełka w kuchennej szafie. Kiedy będziemy mogli udowodnić, że posiadamy odpowiednio dużą sumę, uzyskamy zezwolenie. Żąda się trzydziestu sześciu tysięcy juanów. My mamy trzydzieści dwa tysiące czterysta siedemdziesiąt sześć. Ale czas nagli, bo wkrótce będziemy za starzy. Granicą jest skończone trzydzieści lat, a my oboje mamy po dwadzieścia osiem.

Wei-Wen będzie mógł mieć brata lub siostrę¹⁰⁰.

Mamy więc tutaj do czynienia z państwową kontrolą nad dietnością i ingerencją w osobiste decyzje poszczególnych obywateli.

Kolejnym wątkiem poruszonym przez powieść Mai Lunde jest stosunek władzy do osób starszych i niezdolnych do pracy. Tao podczas poszukiwań swojego syna odwiedza upadający szpital, w którym odnajduje salę pełną chorych i sędziwych pacjentów:

W łóżkach leżeli ludzie. Niektórzy starsi, wielu naprawdę starych, po prostu sędziwych. Czuwający, postępujący, jedni kurczowo trzymali się łóżek, inni wymachiwali rękami w powietrzu. Jeszcze inni leżeli z zamkniętymi oczami, jakby spali. Moje wejście sprawiło, że wielu zaczęło się podnosić. Wszyscy byli strasznie wychudzeni i tak samo zaniedbani jak kobieta, która mnie tu przyprowadziła. Teraz z trudem stawali na nogach, potem ruszali ku mnie. Chyba ze dwudziestu starców walczyło z własnymi ciałami, walczyło z siłą ciężenia i posuwało się wolno naprzód (...). Wszyscy powtarzali te same słowa: „Pomóż. Pomóż mi. Pomóż nam”¹⁰¹.

Bohaterka odkrywa następnie, że personel szpitala zajmuje się pakowaniem ostatnich przydatnych rzeczy i zamierza na stałe opuścić budynek. Spotkana przez Tao kobieta z personelu szpitala zdaje sobie sprawę z obecności starych i schorowanych pacjentów, jednak nie jest w stanie im pomóc. Obie kobiety pozostawiają ich na pewną i niegodną śmierć.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 107.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 313.

Ubrana na białą kobietą, lekarką czy pielęgniarką, spojrzała na mnie przestraszona. (...)

– Kim jesteś?

(...)

– Proszę, usiądź. – Kobieta chciała mi pomóc.

– Nie, nie... ci starzy... Oni potrzebują pomocy.

Kobieta odwróciła wzrok, znowu zajęła się składaniem pościeli.

Szarpnęłam ją za ramię.

– Muszę ci to pokazać. Chodź!

Ostrożnie wydobyła się z uścisku. Nie patrzyła na mnie.

– Wiemy o nich – rzekła spokojnie. (...) – Nie możemy ich ze sobą zabrać.

– Zabrać ze sobą?

– Opróżnimy szpital. Tutaj nie jest już bezpiecznie. Zabieramy pacjentów do szpitala na południu, w Fangshan. Jest nas bardzo mało, dłużej sobie nie poradzimy. Zaopatrzenie do nas nie dociera, nikt nie chce tu pracować.

– Ale ci starzy...

– Oni nie żyją.

– Nie. Widziałam ich. Żyją.

– To wkrótce umrą¹⁰².

Maluje to obraz społeczeństwa, które wykorzystuje obywateli i troszczy się o nich dopóki ci są przydatni, a gdy przestają przynosić zyski dla ogółu – system ich porzuca, przestaje dbać o ich warunki życia. Potwierdza to także wspomnienie głównej bohaterki, która przypomina sobie, że gdy jej matka zachorowała i nie była zdolna do wykonywania pracy, została „odesłana”. Miejsce pobytu matki nie było Tao znane.

Kolejny przypadek ingerencji władzy w życie obywateli ma miejsce podczas rozmowy Tao z synem właściciela jednej z nielicznych otwartych restauracji w Pekinie. Czytelnicy razem z Tao dowiadują się o masowych i przymusowych przesiedleniach ludności z miast na wieś. Powodem przesiedleń była zmiana zasad funkcjonowania państwa – konieczność ręcznego zapyłania roślin spowodowała przymusowe przydzielanie obywateli do pracy na polach. Życie społeczne przeniosło się więc z miast (trudnych do utrzymania i nieopłacalnych w nowej rzeczywistości) na wieś. Nieliczni obywatele uzyskali pozwolenie na pozostanie w miastach, nieliczni także stawili opór przesiedleniom i przebywają w miastach wbrew dekretem władzy. Żyją oni na terenach graniczących z miastem – nie obowiązuje tam prawo, ludzie tam żyjący są poza systemem – mogą liczyć tylko na samych siebie i swoje umiejętności przetrwania. Obywatele stają się więc jedynie zasobami, którymi można zarządzać – przenosić wedle potrzeb, pozostawiać na pastwę losu, porzucać, gdy przestają przynosić zyski.

¹⁰² *Ibidem*, s. 314–315.

W powieści Mai Wolny pt. *Jasność* również mamy do czynienia z dystopijną wizją społeczeństwa. Elementem dzięki któremu możemy poznać charakter ustroju politycznego w tej powieści jest zestawienie ze sobą i porównanie felietonów pisanych przez Marka Killiama dla „Daily News” z jego perspektywą jako bohatera literackiego. Relacja faktograficzna¹⁰³ zawarta w *Jasności* pozwala na głębsze poznanie reguł rządzących światem przedstawionym. Odslaniają one również mechanizm manipulacji ze strony rządu. Mark jako dziennikarz-propagandysta niesie „dobre wieści”, zakłamując rzeczywistość. Maja Wolny porusza w ten sposób istotny problem wolności mediów – przejście kanałów informacyjnych przez rządzących niesie za sobą opłakane skutki dla wolności obywateli.

Nasz rząd nie należy do najbardziej opiekuńczych w Europie, jeśli chodzi o bezrobotnych czy samotne matki. Wszyscy uskarżamy się też na służbę zdrowia. Czy jednak opiekuńcze państwo dla wszystkich to nie jest przejaw niezdrowej rodzicielskiej miłości? Dobry rodzic wspiera swoje dziecko, kiedy znajdzie się ono w szczególnej potrzebie, a nie gdy ma chwilowo pod górkę. (...) Jestem zwolennikiem właśnie takiej polityki społecznej: zaangażowanej w życie ludzi, ale nie odbierającej im energii do walki o własną przyszłość.

Minęło właśnie dziewięć miesięcy od katastrofy w Bethlem i można sobie zadać pytanie, jak władza spisała się w roli opiekuna poszkodowanych. Podsumowując ten okres niedoli, muszę przyznać, że mieszkańcy miasteczka zostali potraktowani naprawdę dobrze. Każdemu zapewniono tymczasowe schronienie w ośrodkach rehabilitacyjno-wypoczynkowych nad morzem lub w budynkach należących do wojska. Panują tam wspaniałe warunki¹⁰⁴.

Retoryka przyjęta w felietonach Marka Killiama ma za zadanie uspić czujność obywateli – opisywane są „wspaniałe warunki” ośrodków rehabilitacyjno-wypoczynkowych takich jak Fairlight, w którym zostały umieszczone Roma i Maja. Nic z tego nie pokrywa się jednak z prawdą. W dalszej części felietonu padają słowa: „W Fairlight panuje idealny spokój, na miejsce sprowadza się uznane autorytety medyczne, a wszystko po to, żeby ocalić każdego, kto w Bethlem przeżył piekło”¹⁰⁵. Jednocześnie czytelnik dowiaduje się później, że kobiety zamknięte w tych ośrodkach są przetrzymywane wbrew ich woli oraz wykorzystywane seksualnie. „Uznane autorytety medyczne” to pseudolekarze, wmawiający pacjentkom nieuleczalne choroby popromienne, które uniemożliwiają im powrót do społeczeństwa.

¹⁰³ O roli tego rodzaju narracji pisze Mateusz Zimoch. Zob. M. Zimoch, *Narracje faktograficzne w światach dystopijnych*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 35, s. 73-87.

¹⁰⁴ M. Wolny, *Jasność*, Kraków 2019, s. 81–82.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 82.

3.5. *Political fiction*

Termin *political fiction* jest stosunkowo nowy na gruncie polskiego literaturoznawstwa i obejmuje utwory, których fabuła opiera się na hipotetycznej rekonstrukcji znanych wydarzeń lub przedstawieniu historii całkowicie zmyślonej, jednak zawierającej autentyczne postacie, środowiska i instytucje polityczne¹⁰⁶. Sięganie po autentyczne osoby i zdarzenia ma na celu zachowanie pozorów prawdopodobieństwa¹⁰⁷. Sposób przedstawienia sceny politycznej jako swego rodzaju makiety, nad którą realną władzę mają koncerny i najbogatsi ludzie, odzwierciedla przy tym tendencję do spiskowego postrzegania świata¹⁰⁸.

Łukasz Jan Berezowski w swojej monografii poświęconej konwencji *political fiction* podaje takie wyróżniki tego gatunku jak bieżący kontekst polityczny i osadzenie jego akcji w teraźniejszości lub niedalekiej przyszłości¹⁰⁹. Powieść *political fiction* „prezentuje swój świat (niezależnie od czasu jego umiejscowienia) jako bezpośrednie przedłużenie czasu czytelnika”¹¹⁰. Kolejnym wyznacznikiem jest efekt widowiskowości, polegający na zaprezentowaniu czytelnikowi takiego sposobu rozumienia rzeczywistości, który opiera się na niezwykłości, spektakularności. Przedstawiane wydarzenia polityczne (zamachy, ataki terrorystyczne, spiski czy zamachy stanu) wywołują w odbiorcach – którzy utożsamiając się z bohaterami literackimi, stają się uczestnikami wydarzeń – ekstremalne emocje¹¹¹. Głównie wiąże się to z wprowadzeniem czytelnika w stan chwilowego suspensu, wywołanego przez nieprawdopodobieństwo (projekcja wydarzeń, które nie miały miejsca) i poczucie zagrożenia. Pomimo skonstruowania fabuły w oparciu o nieprawdziwe wydarzenia autor zawiera z czytelnikiem pakt referencjalny, dzięki któremu dochodzi do powstania efektu prawdziwości¹¹². Jest on krótkotrwały i opiera się na założeniu, że wszystkie przedstawione w powieści sceny są prawdziwe, ale tylko w obrębie tekstu.

Powieści *political fiction* powstają, aby wskazać inny możliwy przebieg wydarzeń na scenie politycznej (wizja prawdopodobna i możliwa do spełnienia

¹⁰⁶ H. Janaszek- Ivaničková, *Political fiction w literaturze polskiej pierwszej dekady XXI wieku*, [w:] *Dialogy o słowanskich literaturach: tradice a perspektivy*, red. J. Dohnal, M. Zelenka, Brno 2012, s. 106.

¹⁰⁷ A. Gemra, *powieść polityczna przygodowa (hasło)*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 328.

¹⁰⁸ P. Potrykus-Woźniak, *op. cit.*, s. 168.

¹⁰⁹ Ł. J. Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013, s. 28-29.

¹¹⁰ M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 65.

¹¹¹ Ł. J. Berezowski, *op. cit.*, s. 29.

¹¹² *Ibidem*, s. 30.

w nieodległej przyszłości), alternatywną drogę wyjaśnienia owianych tajemnicą wydarzeń związanych ze szczytem władzy czy są próbą potwierdzenia lub obalenia funkcjonujących w obiegu publicznym teorii spiskowych¹¹³.

Powieść Mai Wolny o tytule *Jasność* łączy w sobie wzorce gatunkowe dystopii i *political fiction*. Konwencja powieści politycznej daje się rozpoznać niemal od samego początku historii opowiadanej przez autorkę, jednakże dominuje dopiero pod koniec powieści.

Przede wszystkim mamy tu do czynienia z bohaterem, który obraca się w najwyższych sferach politycznych – jedną z głównych postaci jest Mark Killiam, dziennikarz-propagandysta na usługach premiera Wielkiej Brytanii. Co więcej, jest on również powiernikiem i pocieszycielem żony premiera – Christine. To właśnie Mark składa wszystkie elementy układanki w całość i dociera do prawdy o ośrodku w Fairlight. Postanawia pomóc Romie Wilk, porzucając przy tym dalszą współpracę z rządem.

Jego antagonistką jest Christine, która ustawia całą scenę polityczną „po swojemu”. Żona premiera za swój cel obrała przekonanie opinii publicznej do poparcia projektu geoinżynieryjnego, mającego zatrzymać kryzys klimatyczny. Nie robi tego jednak ze względu na dobro planety czy szansę podniesienia poziomu życia obywateli. Jej celem jest umocnienie swojej władzy, wywołanie wrażenia, że jest „gwarantem bezpieczeństwa energetycznego Wielkiej Brytanii”¹¹⁴.

Przyczynkiem do opowiedzenia całej historii zawartej w *Jasności* jest wybuch elektrowni atomowej w Bethlem. To zdarzenie jest przyczyną wszystkiego, co spotyka potem główną bohaterkę Romę Wilk i jej córkę. Jednak nie to jest ważne z perspektywy przyjętej w tym podrozdziale. W zakończeniu bowiem okazuje się, że wybuch był zaplanowany:

Rzecz stawała się niebezpieczna, bo choć premier nie brał udziału w orgiach, to ze sprawcami łączyły go wspólne interesy. Poza tym widywano go w Bethlem. Na domiar złego gwałtownie spadło poparcie dla jego partii. Zieloni domagali się realizacji przedwyborczych obietnic i radykalnej zmiany polityki w związku z globalnym ociepleniem, a konserwatyści zagrozili, że jeśli rząd wprowadzi nowe podatki ekologiczne, to użyją swoich wpływów, by odsunąć go od władzy. Trzeba było działać szybko. Wtedy właśnie Christine odpowiedziała mu proste i skuteczne rozwiązanie.

¹¹³ *Ibidem*, s. 31.

¹¹⁴ M. Wolny, *op. cit.*, s. 282.

Potrzebna była wojna, konflikt, konfrontacja. Tylko wtedy uwaga wszystkich skoncentruje się na prawdziwym przeciwniku. Wywołanie kryzysu energetycznego to oczywiście najlepszy sposób wmówienia opinii publicznej, że geoinżynieria jest jedynym przyszłościowym rozwiązaniem. Okazało się też, że konsorcjum ma bezpośrednie kontakty z dyrektorami elektrowni w Bethlem oraz w Gravelines. Ten ostatni miałby się przydać w przypadku blackoutu¹¹⁵.

Wybuch był pierwszym ogniwem łańcucha zdarzeń, które przygotowała Christine by w konsekwencji przejąć władzę w Anglii. Żona premiera planowała to posunięcie razem z kierowanym przez nią think tankiem Policy Challenge.

Maja Wolny w swojej powieści stosuje rozgraniczenie narracji na pierwszoosobową w czasie teraźniejszym i trzecioosobową w czasie przeszłym. Pierwszy wariant obejmuje jedynie troje bohaterów powieści – Marka Killiama, Romę i Maję Wilk. Zastosowanie pierwszoosobowej narracji w czasie teraźniejszym ma podkreślać osobisty charakter doświadczania systemu z perspektywy obywatela. W przypadku Romy i Mai mówimy tutaj o perspektywie ofiary – kobiety są zamknięte wbrew własnej woli w ośrodkach rehabilitacyjno-wypoczynkowych, a lekarze wmawiają im, że stwarzają ryzyko dla społeczeństwa ze względu na przyjęte podczas Wybuchu promieniowanie.

A teraz jestem zupełnie sama w jaskiniowej ciemności. Uciekłam z ośrodka, bo nie chciałam umierać tam, gdzie spotkało mnie już tyle bólu. (...)

Nie starczyło mi sił, żeby dotrzeć do innych ośrodków i wydobyć stamtąd podobne do mnie nieszczęśliwe istoty, które mają zostać złożone w ofierze¹¹⁶.

Narracja pierwszoosobowa ma więc odzwierciedlać relację naocznych świadków. W przypadku Marka Killiama ten wariant nie wiąże się z opresyjnością systemu, a raczej z doświadczaniem kontrastu między głoszonymi treściami propagandowymi a rzeczywistością. Mark jest postacią, która ma możliwość porównania sposobu życia ludzi u władzy – Christine czy premiera – i zwykłych obywateli czy kobiet zamkniętych w Fairlight.

Drugi wariant narracji wiąże się z postaciami pobocznymi – lekarzami z Fairlight czy środowiskiem polityków. Maja Wolny unika w tym przypadku stosowania narracji pierwszoosobowej. Tworząc narratora wszechwiedzącego wprowadza czytelnika za kulisy sceny politycznej, pozwala zajrzeć do zamkniętych pokoi, w których nieliczne jednostki decydują o losach świata:

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 303.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 264.

Nad swoim planem Christine pracowała długo. Wytypowano ją do przejęcia władzy już cztery lata temu, kiedy jej mąż został premierem. Była rzeczywiście kandydatką idealną – aktywnie działała na rzecz klimatu, miała więc odpowiednią wiedzę i autorytet (...).

W zwykłych wyborach nigdy nie miałyby szans, ale oczywiście tylko głupiec liczy na siłę demokracji. W przyspieszonych wyborach, które zostaną rozpisane tuż po Nowym Roku, Christine będzie miała pełne poparcie największych potentatów internetowych. Każda negatywna wzmianka, która pojawi się na jej temat, będzie znikać w oceanie informacji, natomiast jej kontrkandydaci doświadczą na własnej skórze, jak bolesny będzie brak zainteresowania wyszukiwarek ich nazwiskami¹¹⁷.

W *Jasności* mamy do czynienia z rozbudowaną siatką osób sprawujących realną władzę nad światem – są to ludzie bogaci, przedstawiciele koncernów geoinżynieryjnych. To właśnie oni mają realny wpływ na kształt globalnej polityki – ustawiają wybory, obsadzają swoich ludzi na ważnych stanowiskach, planują przejęcie władzy, inicjują współpracę międzynarodową, mającą wspierać ich projekt.

Projekty umów z największymi koncernami geoinżynieryjnymi były już właściwie gotowe. Dzięki niedawnemu blackoutowi opinii publicznej łatwo się wmówi, że stworzenie ogromnego parasola ochronnego wokół Ziemi to jedyna trwała możliwość zapewniająca stabilny dopływ energii. Przedstawiciele koncernów zapewnili Christine, że ich sieć lobbingowa dociera do wszystkich liczących się mocarstw. Trwają działania zmierzające do obsadzenia kluczowych stanowisk właściwymi ludźmi. Już na przykład wiadomo, kto wygra kolejne wybory w USA. (...) W zarządzaniu promieniowaniem słonecznym, *Solar Radiation Management*, aktywną rolę mieliby także odgrywać Rosjanie, co akurat niezbyt się Christine podobało, ale w polityce zawsze trzeba akceptować jakieś kompromisy. Najważniejsze, że dzięki światowemu konsorcjum, finansowanemu przez Billa Gatesa i Richarda Bransona, będzie mogła przejąć władzę¹¹⁸.

Maja Wolny, jak widać, sięga po imiona i nazwiska autentycznych osób – Billa Gatesa, Richarda Bransona czy Naomi Klein. Zabieg ten w połączeniu z dbałością o szczegóły polityczne ma kreować pozory prawdopodobieństwa – przedstawione wydarzenia mogą być z łatwością interpretowane poprzez analogię lub odnoszenie ich do współczesnych wypadków.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 283.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 282.

3.6. Powieść popularnonaukowa

Do kategorii literatury popularnonaukowej zaliczane są teksty przedstawiające treści naukowe i techniczne w sposób przystępny dla niefachowca¹¹⁹. Według Małgorzaty Dąbkowskiej tekst popularnonaukowy podporządkowuje wszystkie elementy i środki wyrazu nadrzędnej funkcji poznawczej, a jego głównym celem jest interpretowanie otaczającej człowieka rzeczywistości z perspektywy naukowej¹²⁰. Gdyby jednak opierać się tylko na tej definicji, należałoby wykluczyć z przynależności do literatury popularnonaukowej takie pozycje, które zawierają elementy fikcji literackiej. Małgorzata Gwadera zauważa, że „z punktu widzenia użytkownika, najbardziej pożądaną i zaspokajającą różnorakie potrzeby (nie tylko poznawcze) jest ta forma popularyzacji wiedzy, która sytuuje się na pograniczu literatury pięknej i nauki”¹²¹.

Jak więc traktować literaturę popularnonaukową? Nie daje się ona łatwo sklasyfikować genologicznie, gdyż ma charakter hybrydy gatunkowej¹²². Anetta Gajda zauważa również pewien podział w obrębie tej kategorii – na rodzinę bliższą i dalszą, gdzie pierwsza obejmuje monografię popularnonaukową, artykuł popularnonaukowy, odczyt popularnonaukowy, pogadankę popularnonaukową i wykład popularnonaukowy¹²³. Rodzina dalsza obejmuje zaś gatunki literackie, takie jak gawęda, opowiadanie, bajka, dramat¹²⁴. Proponuję pójść dalej tym tropem i do ostatniej kategorii dołączyć powieść, która może stanowić podstawę do rozwoju nowej gałęzi literatury popularnonaukowej.

Fikcja klimatyczna sięga więc po elementy literatury popularnonaukowej, łącząc wiedzę naukową z przystępną formą powieści. Pragnę zwrócić uwagę na dwa sposoby przekazywania wiedzy naukowej zawarte w większości książek *cli-fi*. Pierwszy model opiera się na wyeksponowaniu roli postaci naukowca/badacza/specjalisty, który przedstawia fakty i dane zarówno pozostałym bohaterom, jak i czytelnikom. Są to z reguły osoby wykwalifikowane w danej dziedzinie, cieszą się autorytetem, a ich kreacja ma charakter pozytywny.

¹¹⁹ M. Gwadera, *Literatura popularnonaukowa w okresie PRL-u*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. J. Tałuć, t. 4, Katowice 2014, s. 135.

¹²⁰ M. Dąbkowska, *Gawęda popularnonaukowa Jana Żabińskiego* [w:] *Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, red. W. Grodzieńska, Warszawa 1971, s. 6.

¹²¹ M. Gwadera, *op. cit.*, s. 136.

¹²² Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.

¹²³ A. Gajda, *Polska monografia popularnonaukowa przełomu XIX i XX wieku*, Łódź 2020, s. 94.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 90.

Modelowym przykładem postaci naukowca edukującego bohaterów powieści jest Ovid Byron z *Lotu motyla* Barbary Kingsolver. Jego osoba służy za swego rodzaju katalizator zmiany tonu powieści – z historii o cudownym pojawieniu się miliona motyli autorka przechodzi do opowieści o zmianach klimatycznych, których jednym z efektów jest migracja motyli. Niezwykle interesujące wydaje się zachowanie Byrona, który na samym początku nie ujawnia, że jest profesorem – informacja ta wychodzi na jaw dopiero przy drugim spotkaniu z główną bohaterką, Dellarobią:

Cub nagle jakby się ożywił. Uderzył dłońmi o stół, jakby właśnie zrozumiał dowcip, po czym krzyknął:

– Pan jest motylologiem, zgadza się?

– Entomologiem, lepidopterologiem, ale biolog też wystarczy. Tytuły mnie nie interesują.

– Ale... – Dellarobia urwała próbując jak najlepiej ubrać swoje pytanie w słowa: – Skończyłeś studia, uczyłeś się o tym wszystkim, tak? Zresztą co ja w ogóle mówię, pewnie sam *uczysz* studentów.

– To prawda. Devary University w stanie Nowy Meksyk. A studia skończyłem na Harvardzie (...) ¹²⁵.

Postać Ovida w powieści pełni przede wszystkim rolę autorytetu naukowego – przekazuje on swoją wiedzę na temat motyli i środowiska nie tylko Dellarobii, lecz także innym. Jego rola nie sprowadza się jednak tylko do przekazywania wiedzy naukowej. Ovid przedstawia problem powstały w środowisku akademickim, o którym wspomniałam wcześniej – mianowicie chodzi o rozłam między „prawdziwymi” naukowcami, niewchodzącymi w dialog z osobami spoza kręgów akademickich, a naukowcami „gorszego sortu”. Do tej drugiej kategorii należą badacze, którzy rezygnują z posługiwania się dyskursem naukowym i wybierają przystępny język, by dzielić się swoją wiedzą z laikami.

Współpraca Delarobii i Byrona opiera się na badaniu motyli, liczeniu ich, zbieraniu martwych osobników i obserwowaniu żywych. Profesor Ovid wraz z instrukcjami przekazuje również informacje – uzasadnia, dlaczego dane badania są potrzebne i co ich wyniki powiedzą mu po przeanalizowaniu:

– (...) Może fingerprinting kardenolidów, bo analizę lipidową na pewno, od tego w ogóle zaczniemy. Bez trudu nauczysz się całego procesu, to dosyć rutynowa procedura.

Dellarobia poczuła jednocześnie nadzieję i rozpacz.

– Lipidy to coś związanego z jedzeniem, tak? Coś w rodzaju tłuszczu.

¹²⁵ B. Kingsolver, *op. cit.*, s. 139.

– Tłuszcz, dokładnie. Sprawdźmy, czy nasze motyle utuczyły się wystarczająco przed nadejściem zimy. Zwykle odbywają podróż bez tego obciążenia i dopiero na miejscu gromadzą zapasy lipidów, zanim zapadną w sen zimowy. Chcemy sprawdzić, czy zachowują się jak normalna migrująca populacja, chociaż nie jest to ich zwykle miejsce przeznaczenia. Interesuje mnie również, jaki wpływ na ich fizjologię mają ostatnie mrozy. Poza tym nadal nie mamy pełnej oceny ich habitatu. Monitorowanie stanowiska, rejestrowanie wszelkich danych za pomocą iButtons. Mnóstwo pracy¹²⁶.

Bardzo istotnym elementem występującym w *Locie motyla* jest współpraca między naukowcem a przeciętną obywatelką Stanów Zjednoczonych. Dzięki tak wykreowanym postaciom fakty naukowe są możliwe do zaprezentowania w przystępny dla laika sposób. Tłumaczenie profesora jest więc uzasadnione, gdyż wchodzi on w dyskusję z Dellarobią – kobietą, która nie rozumiałaby „surowego” naukowego dyskursu.

– Temperatura, w jakiej mokry motyl monarcha zamarza na śmierć – powiedział bardzo powoli Byron (...) – wynosi minus cztery stopnie Celsjusza.

– Rozumiem – odparła. Z podtekstem: „Słucham uważnie”.

– Na tej szerokości geograficznej to nieuniknione. Tu temperatury sięgają zimą minus trzydziestu kilku stopni. Las może je do pewnego stopnia ochronić, tam gdzie korony drzew są wystarczająco gęste. Potężne pnie zapewniają dobrą osłonę, bo pod względem termicznym przypominają wielkie butelki z wodą. Dlatego właśnie motyle je tak oblepiają. Może z tego powodu wybrały ten stary iglasty las na zimowisko, kiedy zboczyły z właściwego kursu. Pod względem chemicznym jodły są bardzo podobne do meksykańskich drzew *oyamel*. Nie mamy pojęcia, jakie czynniki miały tu znaczenie. Tak czy inaczej, ten las nie jest jednak dla naszych monarchów odpowiednim schronieniem na taką zimę, jakiej możemy się tu spodziewać¹²⁷.

W powieści Barbary Kingsolver postać Ovida Byrona służy przekazaniu wielu informacji – nie tylko na temat motyli monarchów, ale także i globalnego ocieplenia. Co więcej, profesor nie tylko przekazuje swą wiedzę głównej bohaterce, ale także, z pomocą Dellarobi, organizuje wykład dla przedszkolaków, podczas którego edukuje dzieci na temat zmian klimatycznych i ich skutków:

A potem powiedział, że nie ma zbyt wiele do dodania, może poza tym, dlaczego obecność motyli tutaj wcale nie jest taką dobrą rzeczą. Ich zwykły dom w Meksyku się zmieniał, drzewa były wycinane, a klimat ocieplał się o wiele za szybko, jak na ich gust. (...) Ovid trzymał się tematu niekorzystnych zmian zachodzących na całym świecie. Opowiadał o zwierzętach tracących domy przez to, że ludzie zachowują się odrobinę nieodpowiedzialnie. (...)

¹²⁶ *Ibidem*, s. 252.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 259.

Początkowo przedszkolaki wstydziły się zadawać pytania, ale szybko przełamały opór. Chciały na przykład wiedzieć, co może zabić motyla. Dellarobia знаła niektóre z przyczyn, ale Ovid potrafił ich wymienić znacznie więcej, wliczając w to samochody! Podobno naukowcy z Illinois w jedno tylko lato naliczyli pół miliona rozgniecionych na szybach aut monarchów¹²⁸.

Kolejnym przykładem postaci-badacza jest William z powieści Mai Lunde pod tytułem *Historia pszczół*. O jego wykształceniu nie wiadomo wiele – dowiadujemy się jedynie, że uczył się pod okiem profesora Rahma – specjalisty w dziedzinie płazów. Nauki nie ukończył i na jakiś czas porzucił swoją naukową pasję dotyczącą pszczół. Jednak po wielu latach jego zapal powrócił i rozpoczął badania nad rojem. Swoją wiedzę przekazuje bezpośrednio czytelnikowi, co następuje podczas obserwacji ula:

Jajeczka mają nie więcej niż półtora milimetra długości. Jedno w każdej komórce, szarawe na tle żółtego wosku. Po trzech dniach wykluje się larwa, ona, bo najczęściej to właśnie jest ona, traktowana jak rozpieszczone dziecko. Potem następują doby wzrostu, zanim komórki zostaną zamknięte warstwą wosku. W środku larwa tworzy kokon, oplata go wokół siebie. Będzie to kostium chroniący przed wszystkim i wszystkimi. Tutaj i tylko tutaj może być sama.

Po dwudziestu jeden dobach pszczoła robotnica wypelza z celi i przenosi się do innych, świeżo narodzonych, ale jeszcze niegotowych wylecieć w świat¹²⁹.

William kontynuuje swoje wywody dalej, objaśniając czytelnikowi etapy rozwoju pszczoły oraz rozkład prac w ulu. Przekazanie tej wiedzy jest kluczowe dla zrozumienia przesłania powieści – trzy linie czasowe łączy temat zapylaczy, podstawą zrozumienia jest więc edukacja na temat tego, jak ważne dla naszej planety są pszczoły i ich ciężka praca. Dzięki zawarciu tych informacji w powieści, wątek osadzony w 2098 roku w świecie, w którym pszczoły wyginęły, przemawia do odbiorcy z większą mocą.

Ostatnim przykładem eksperta, cieszącego się naukowym autorytetem, jest model bohatera-psychiatry. Takie postacie występują w dwóch analizowanych przeze mnie powieściach – *Jasności* Mai Wolny oraz *Świecie według Anny* Josteina Gaardera. Niezwykle interesujący jest fakt, że są to powieści dalece od siebie różne: pierwsza z nich jest skierowana do czytelnika dojrzałego, druga zaś zalicza się do literatury dziecięcej.

W przypadku bohatera psychiatry mamy tu do czynienia z pewnym odstępstwem od wyłaniającego się schematu. Wypowiadają się oni na temat zmian klimatycznych,

¹²⁸ *Ibidem*, s. 406–407.

¹²⁹ M. Lunde, *op. cit.*, s. 232.

łącząc wiedzę o globalnym ociepleniu z dziedziną psychiatrii. Jednakże to właśnie problematyka kryzysu klimatycznego wybija się na pierwszy plan:

– Czy pan ma świadomość, ile miliardów ton dwutlenku węgla ludzkość wypuściła do atmosfery w ciągu zaledwie ostatnich dziesięcioleci?

Ku wielkiemu zdumieniu Anny psychiatra odpowiedział na to pytanie bez namysłu:

– Wydaje mi się, że obecnie w atmosferze jest o czterdzieści procent dwutlenku węgla więcej, niż było, zanim na poważnie zaczęliśmy spalać ropę, węgiel i gaz, wycinać lasy, a poza tym intensywnie uprawiać ziemię, jak to robimy dzisiaj. Równie wysoki poziom dwutlenku węgla w atmosferze był sześćset tysięcy lat temu, a przyczyną obecnego stanu jest emisja spowodowana przez człowieka¹³⁰.

Niezwykłe interesujące jest połączenie problematyki kryzysu klimatycznego z dziedziną psychiatrii. W powieściach tych przedstawiono problem lęku przed zmianami klimatu. Psychiatrzy są więc bohaterami, za pomocą których można wprowadzić tę problematykę do powieści. Okazją do zasygnalizowania takiego problemu jest rozmowa tytułowej bohaterki Anny z psychiatrą Benjaminem w jego gabinecie:

– Boisz się czegoś Anno?

– Globalnego ocieplenia – odparła natychmiast. (...) – Chodzi mi o to, że boję się zmian klimatu spowodowanych przez człowieka. Boję się, że my, którzy żyjemy teraz, zniszczymy klimat i środowisko na naszej planecie, bo nie myślimy ani trochę o tych, którzy przyjdą po nas.

Psychiatra przez kilka sekund siedział zamyślony, zanim odpowiedział:

– To chyba realny lęk, którego niestety nie mogę zdjąć z twoich barków. Gdybyś wyznała, że boisz się pająków, sprawa przedstawiałaby się nieco inaczej. W takich wypadkach mówimy o fobii i wówczas można wdrożyć pewną terapię, na przykład stopniowo przyzwyczajając pacjenta do tego, czego się boi. Ale nie leczymy ludzi z lęku przed globalnym ociepleniem¹³¹.

W powieści Mai Wolny psychiatria ściśle łączy się z fabułą – doktor P., psychiatra z Polski, zajmuje się badaniem kobiet przebywających w Fairlight. Jego celem jest udowodnienie istnienia syndromu końca świata – polegającego na odczuwaniu silnego lęku przed globalnym ociepleniem:

Opisany przez P. „syndrom końca świata” brzmiał dla polskich psychiatrów zbyt poetycko. (...) Fakt, że u niektórych osób objawy takiego stresu mogą

¹³⁰ J. Gaarder, *Świat według Anny*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa 2022, s. 21.

¹³¹ *Ibidem*, s. 20–21.

utrzymywać się przez wiele lat i przejść w trwałą zmianę osobowości, był i jest niepodważalny (...).

Inspiracją dla P. był przeczytany jeszcze na studiach artykuł w „British Journal of Psychiatry” izraelskiego doktora Jaira Bar-El o syndromie jerozolimskim. Badacz wprowadził nowe pojęcie do katalogu zaburzeń urojeniowych, kiedy zaobserwował, jak niektóre osoby przebywające w miejscach związanych z historią biblijną doznają psychicznego szoku i utożsamiają się z postaciami biblijnymi¹³².

Bohaterowie-eksperti przekazują jak widać wiedzę nie tylko dotyczącą zmian klimatycznych. Postaci te są skupione na swoich dziedzinach, w których zdobyły wykształcenie. Jednak informacje z zakresu biologii czy psychiatrii są powiązane z tematyką globalnego ocieplenia – uzupełniają się wzajemnie, tworząc szerszy ogląd uwzględniający chociażby człowieka pozornie niedotkniętego zmianami klimatu.

Drugi sposób przekazywania wiedzy naukowej odbywa się za pomocą kreacji bohaterów-laików, którzy nie mają wykształcenia w danej dziedzinie, nie cieszą się autorytetem eksperta, jednak posiadają obszerną wiedzę, wynikającą z ich zainteresowania danym tematem – zdobywają ją „ucząc się” razem z czytelnikiem lub zdobyli ją wcześniej. Nie zajmują się oni osobistymi badaniami – ich wiedza nabyta jest „z drugiej ręki”. W tym ujęciu modelowymi postaciami są zwykli ludzie, którzy muszą radzić sobie w nowej rzeczywistości. Zdobywają oni wiedzę na temat zmian klimatycznych w trakcie obcowania ze skutkami globalnego ocieplenia lub dzięki zwiększonej świadomości na temat kryzysu klimatycznego.

Kwestia edukacji w tym przypadku jest uwarunkowana fabularnie – bohaterowie sięgają po materiały naukowe w wyniku sytuacji, w jakiej się znaleźli. Warto wyróżnić tutaj dwie bohaterki literackie – Tao z *Historii pszczół* i Dellarobię z *Lotu motyla*. Pierwsza z nich zdobywa wiedzę na temat masowego wymierania pszczół podczas poszukiwań swojego syna, który zaginął zaraz po trafieniu do szpitala. Matka podejrzewa, że doznał on wstrząsu anafilaktycznego, dlatego też udaje się do biblioteki, by potwierdzić swoje przypuszczenia. Po utwierdzeniu się w przekonaniu, że u jej syna doszło do reakcji alergicznej najprawdopodobniej w wyniku użądlenia pszczoły, Tao sięga po materiały edukacyjne na temat *Colony Collapse Disorder*:

Teraz odnajdowałam wszystkie fakty, które wtedy nauczyciel wbijał nam do głów. Niektóre daty nadal miałam w pamięci. 2007. W tym roku Zapaś otrzymała nazwę. CCD – *Colony Collapse Disorder*.

¹³² M. Wolny, *op. cit.*, s. 57–58. Opisany w powieści syndrom jerozolimski rzeczywiście figuruje w słowniku psychiatrii.

Ale to zaczęło się dużo wcześniej. (...) Po drugiej wojnie światowej hodowla pszczół stała się kwitnącą gałęzią gospodarki, obejmującą swoim zasięgiem cały świat. Tylko w USA znajdowało się 5,8 miliona pasiek. Ale liczby zaczęły spadać – zarówno tam, jak i w pozostałych częściach globu. W 1988 roku liczba uli zmniejszyła się o połowę. Śmierć pszczół dawała się we znaki w wielu regionach, w Sycuanie na przykład już w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Ale dopiero gdy dotarła do USA – gdzie w latach 2006-2007 hodowcy w ciągu zaledwie kilku tygodni stracili wszystko – zapaść otrzymała tę nazwę. (...)

Badacze nie byli zgodni co do przyczyny Zapaści, bo nie istniała jedna określona. Było ich wiele. Za pierwszą uznano trujące środki do oprysku roślin. W Europie zakazano wtedy, aż do roku 2013, stosowania pewnych rodzajów pestycydów, później zakazem objęto resztę świata. (...) W 2014 roku w Europie stwierdzono brak siedmiu miliardów pszczół¹³³.

Dellarobia z kolei nabywa wiedzę poprzez kontakt z doktorem Byronem. Ich wspólne dyskusje na temat sytuacji monarchów czy ogólnej kondycji ekosystemu budzą w niej pragnienie wiedzy. Staje się ona dla swojego syna, Prestona, swego rodzaju tłumaczem języka nauki:

Nad drogą unosiła się para monarchów. (...) Para unosiła się i opadała, jak pochwycona w słup powietrza. (...)

– Czy one się biją? – zapytał Preston. – A może to życie rodzinne?

Pytanie za sto punktów. (...)

– Może zaczęły się budzić z zimowego snu. Doktor Byron kazał mi wyglądać właśnie czegoś takiego. Jeśli monarchy się przebudzą i rozpoczną tańce godowe, to dobry znak. I właśnie ty to zauważyłeś, Preston. Byłeś pierwszy.

Przez chwilę obserwowali wirującą jak za pociągnięciem niewidzialnych sznurków parę. (...)

– Doktor Byron mówi, że samce zaczynają trochę wariować – dodała. – Latają jak szalone i chwytają wszystko, co się rusza. (...)

Niedaleko nich oba motyle znowu opadły na drogę, a potem leżały przez chwilę oszołomione, z rozłożonymi skrzydłami. Potem jeden z nich wdrapał się na grzbiet drugiego, trzepocząc odrobinę. Preston i Dellarobia podkradli się na tyle blisko, że zobaczyli, jak motyl na dole, zapewne samica, naprężyła długi czarny odwłok i wyciąga go wyczekująco. A więc to ona ma wzwód, pomyślała Dellarobia, zachowała jednak tę uwagę dla siebie¹³⁴.

Bohaterowie-laicy dostarczają czytelnikom także niezwykle ważnych informacji na temat świata przedstawionego w powieści – to zazwyczaj z ich perspektywy patrzymy na świat odmieniony przez globalne ocieplenie. Narracja z ich strony ma za zadanie podprogowo edukować czytelnika o zmianach klimatycznych i ich możliwych

¹³³ M. Lunde, *op. cit.*, s. 418–420.

¹³⁴ B. Kingsolver, *op. cit.*, s. 426.

skutkach w przyszłości. Jak już pisałam wcześniej, światy prezentowane w powieściach *climate fiction* bazują na przewidywaniach klimatologów, których przekaz, opierający się na „suchych” danych, nie trafia do przeciętnych ludzi, mających problemy z wyobrażeniem sobie abstrakcyjnych dla nich pojęć.

4. Warianty fikcji klimatycznej

Fikcja klimatyczna jest różnorodna nie tylko pod względem występujących w jej obrębie konwencji gatunkowych, lecz także ze względu na umiejscowienie akcji na osi czasu. Możliwe jest wyróżnienie trzech wariantów *climate fiction*, które opierają się na konstrukcji czasu i świata przedstawionego. Jerzy Franczak podkreśla istnienie podobnego rozróżnienia w literaturoznawczej terminologii. Wyróżnia on fantastykę preapokaliptyczną, która zapowiada nadejście końca, fantastykę apokaliptyczną, obrazującą świat podczas dziejącej się katastrofy, oraz postapokaliptykę, odsuwającą katastrofę w przeszłość¹³⁵. Postapokaliptyka skupia się zatem na „kondycji «przeżywców» – ostatnich ludzi, błądzących pośród resztek zniszczonej cywilizacji, lub pierwszych ludzi, budujących nowy świat”¹³⁶. Schemat tego rozróżnienia pozwala na analogiczne nazwanie wyróżnionych przeze mnie wariantów fikcji klimatycznej.

Jak pisałam wyżej, w odniesieniu do globalnego ocieplenia nie powinno mówić się o katastrofie. Kryzys klimatyczny to bowiem proces rozciągnięty zarówno w czasie, jak i przestrzeni. Podział fikcji klimatycznej na wariant preapokaliptyczny, apokaliptyczny i postapokaliptyczny może kreować pogląd, że istnieje pewien moment na osi czasu, kiedy nadejdzie owa apokalipsa, kończąca dzieje świata, jaki znamy. Terminy te jednak wpasowują się w oś czasu kryzysu klimatycznego, odnoszą się nie tylko do czasu akcji powieści, ale także do poetyk stosowanych przez autorów analizowanych przykładów.

4.1. Wariant preapokaliptyczny

Pojęcie literatury preapokaliptycznej nie jest ugruntowane w literaturoznawstwie. Jedyna wzmianka na temat tego zjawiska występuje w artykule Jerzego Franczaka na temat postapokaliptyki. Korzystam z tego terminu na zasadzie kontrastu w stosunku do literatury apokaliptycznej i postapokaliptycznej. Moja propozycja zarysowania granic wariantu preapokaliptycznego polega na usytuowaniu akcji w stosunku do katastrofy – jest ona oddalona od momentu opowiadania (osadzona w dalekiej przyszłości), przy jednoczesnej zapowiedzi jej nadejścia. Niezwykle ważne jest także osadzenie czasu

¹³⁵ J. Franczak, *Postapokaliptyka. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 94.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 95.

akcji powieści w dalekiej przeszłości przy jednoczesnym odniesieniu do terażniejszości, co pozwala na przedstawienie perspektywy długiego trwania.

Za przykład wariantu preapokaliptycznego uznaję powieść Érica-Emmanuela Schmitta pt. *Raje utracone*. Ukształtowanie fabuły powieści pozwoliło na wyróżnienie tej kategorii. Schmitt, kreując bohatera zyskującego nieśmiertelność, Noama, żyjącego od początków istnienia gatunku ludzkiego, dał odbiorcy możliwość wglądu w perspektywę długiego trwania i przede wszystkim możliwość porównania czasu dzikiej natury z czasami, w których to ludzka cywilizacja góruje i wykorzystuje dary natury.

W *Rajach utraconych* następuje skrzyżowanie się dwóch linii czasowych: epoki neolitu oraz czasów współczesnych. Co więcej, bohater-narrator sam doświadcza kontrastu między tymi dwoma punktami na osi czasu istnienia gatunku ludzkiego. Budzi się on z letargu, a następnie odkrywa, jak bardzo nasza planeta uległa zmianie:

Noam przystaje na skrzyżowaniu, zdumiony. Cóż za rozgardiasz! Ciężarówka, samochody osobowe, motocykle i motorynki, przyłączając się do stukotu młotów pneumatycznych, do pomruku generatorów, które zaopatrują dzielnicę w prąd elektryczny, rywalizują ze sobą na decybele, podczas gdy okna mieszkań wypluwają dźwięki radiodbiorników lub telewizorów nastawionych na cały regulator¹³⁷.

Po wydostaniu się ze swojej jaskini, w której odradza się za każdym razem, natyka się na krajobraz przemieniony przez człowieka. Gdy dociera do miasta, dochodzą do niego informacje m.in. o strajkach klimatycznych:

(...) wyciągnięty na łóżku, bierze gazety i przegląda tytuły. Młodzież się buntuje. Wszędzie! Na całej planecie uczniowie podstawówek i licealiści bojkotują lekcje, studenci porzucają kampusy uniwersyteckie. Szlifując bruki, domagają się podjęcia działań przeciwko ociepleniu klimatu.

„Ocieplenie klimatu?” Noam nie wie, co to znaczy...

Po przeczytaniu kilku artykułów zrozumiał: temperatura na kuli ziemskiej rośnie. Obszary pustynne się poszerzają; strefy do niedawna umiarkowane dezintegrują się pod wpływem burz i upałów¹³⁸.

Konfrontacja z nową rzeczywistością wyzwała w narratorze chęć spisania swoich wspomnień od momentu jego przyjścia na ten świat. Większa część powieści skupia się

¹³⁷ E. Schmitt, *Raje utracone*, przeł. Ł. Müller, Kraków 2022, s. 15.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 21.

więc na epoce neolitu, tworząc podbudowę dla głębszej refleksji na temat tego, jak wiele jako ludzie zmieniliśmy na naszej planecie.

Umieszczenie akcji w epoce prehistorycznej (a więc przed kryzysem klimatycznym) i jednocześnie porównanie ze współczesnością pozwala podkreślić cykliczny charakter czasu¹³⁹. Powieść poprzedza nota od francuskiego wydawcy, w której zawarta została wskazówka skierowana do czytelnika: „Za każdym razem terazniejszość oświetla przeszłość, podobnie jak z czasów minionych wзира epoka współczesna”¹⁴⁰. Wyłania się z tego pogląd, mówiący o nauce płynącej z historii oraz powtarzalności czasu historycznego.

Schmitt podzielił swoją książkę na dwie części zatytuowane *Jeziro* i *Potop*. Pierwsza część przedstawia życie społeczności, która w pewnym momencie dowiaduje się o nadchodzącej katastrofie. Jezioro, do tej pory życiodajne, wzbiera i zagraża zalaniem nie tylko najbliższych terenów, ale także dalej położonych wiosek. *Jeziro* kończy się zdaniem enigmatycznie zapowiadającym jednocześnie ogromną skalę potopu i nadchodzący koniec świata: „Rozmyślając o Pannoamie, o Baraku, uważałem, że to koniec *pewnego* świata. Nie wiedziałem, że będę stawiał czoła końcu *całego* świata”¹⁴¹.

Część druga rozpoczyna się rozmową osadzoną w czasie współczesnym. Noam, podając się za historyka zajmującego się okresem neolitu, zostaje zaproszony przez survivalowca do pomocy w przygotowaniach na nadchodzący koniec świata:

– Może nam się pan przysłużyć.

– Do czego?

– Do przygotowania nas.

– Do czego?

(...)

James patrzy Noamowi prosto w oczy i rzuca bardziej stanowczym tonem:

– Jestem zwolennikiem Zegara Zagłady.

Noam kiwa głową z zaciśniętymi ustami (...). Zegar Zagłady... Przywołuje zatarte wspomnienia z lat pięćdziesiątych XX wieku, okresu, w którym naukowcy zaproponowali koncepcję zegara zapowiadającego niebezpieczeństwa grożące ludzkości. Północ oznaczała w sposób symboliczny

¹³⁹ Początkowo pierwotne rozumienie czasu było cykliczne i opierało się na powtarzalności np. pór roku. Wynikało to z cyklu życia i obserwacji natury. Wiara chrześcijańska nadała czasowi charakter liniowy, wyznaczając jego początek (stworzenie świata) oraz koniec (apokalipsa). Schmitt konstruuje swoją powieść w taki sposób, aby przeszłość nakładała się na terazniejszość, oświetlając ją i tłumacząc. *Raje utracone* to powieść prezentująca tezę o powtarzalności czasu historycznego.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 5.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 277.

zagładę świata, oni zaś co roku oceniali, czy wskazówka zbliża się do tej fatalnej chwili. (...)

James ponownie nachyla się w jego stronę.

– Od końca świata dzieli nas minuta dwadzieścia. (...) Nigdy nie byliśmy tak blisko... Katastrofa nastąpi za osiemdziesiąt sekund¹⁴².

Następuje tutaj ponowna zapowiedź nadchodzącej katastrofy, tym razem ostatecznej. Zestawiając to z zakończeniem poprzedniej części można stwierdzić, że czas przedstawiony w tej powieści ma charakter cykliczny. Przygotowania do końca świata osadzone w teraźniejszości odzwierciedlają tę samą chęć przetrwania, którą obserwujemy w wątku rozgrywającym się w epoce neolitu. Noam jako przywódca nawiązuje współpracę z inną społecznością i rozpoczynają wspólne przygotowania do nadejścia potopu i jego przetrwania. Następnie następuje opis zmagania tych, którzy próbują przeżyć tytułowy potop. Po przejściu katastrofy następuje proces powrotu do normalności.

Potop to swego rodzaju zapowiedź nadchodzących katastrof wywołanych przez zmiany klimatyczne. Schmitt prezentuje więc czasy, w których można było mówić dopiero o początkach cywilizacji, a jednocześnie zapowiada już zmagania ludzi z potęgą natury, szczególnie niestabilną przez zmiany klimatu wywołane niszczycielskim działaniem ludzkości.

4.2. Wariant apokaliptyczny

Termin apokalipsa pochodzi przede wszystkim od potocznej nazwy ostatniej księgi Nowego Testamentu w chrześcijańskim Piśmie Świętym i oznacza gatunek narracyjnego piśmiennictwa objawiającego¹⁴³. Objawienie jest przekazywane przez istotę nadprzyrodzoną i ma na celu przekazanie za pomocą symboli ukrytej prawdy o tych fragmentach rzeczywistości, które wykraczają poza możliwości poznania i doświadczenia ludzkiego¹⁴⁴. W potocznym rozumieniu termin ten kojarzony jest przede wszystkim z wizjami końca świata rozumianego jako katastrofa, zagłada¹⁴⁵.

Współczesne spojrzenie na pojęcie apokalipsy jest ściśle związane z hollywoodzkimi produkcjami filmowymi przedstawiającymi katastroficzne obrazy upadku świata. Narracje obrazujące nadejście końca charakteryzują się bliskością

¹⁴² *Ibidem*, s. 289–290.

¹⁴³ J. Płuciennik, *apokalipsa (hasło)*, [w:] *Słownik rodzajów...*, s. 49.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

i nieuchronnością katastrofy, która coraz częściej ma podłoże antropogeniczne¹⁴⁶. Apokaliptyczność wpływa na porządkowanie doświadczenia – jest zatem pewnym sposobem myślenia¹⁴⁷. Mariusz Maciej Leś podkreśla znaczenie wiedzy i interpretacji w myśleniu apokaliptycznym – „to, co wydaje się nam codzienne i nieproblematyczne, warte jest oglądu w niesamowitej i ożywiającej (!) perspektywie apokaliptycznej”¹⁴⁸. Ma to przełożenie na zrozumienie istoty hiperobiekty, jakim jest globalne ocieplenie:

Wizja dziejów oparta na idei *długiego trwania* rozbija tradycyjny obraz historii, w którym na pierwszy plan wybijały się najgłośniejsze wydarzenia. Zamiast tej powierzchownej otrzymaliśmy historię zakodowaną: okazuje się, że decydujące są globalne, podskórne procesy o nierozpoznanych granicach, niemożliwe do oznaczenia przez daty¹⁴⁹.

Wariant apokaliptyczny odnosi się zatem do powieści prezentujących niezauważalne lub ignorowane przez ludzi skutki zmian klimatycznych. W tych powieściach autorzy skupiają się na ukazaniu rozpędzającego się kryzysu klimatycznego, zwracając uwagę na to, że apokalipsa już się zaczęła i dzieje się na naszych oczach. Najczęściej przedstawiane są czasy współczesne autorowi.

Przede wszystkim wskazać tutaj można powieść Barbary Kingsolver *Lot motyla*. Akcja utworu, osadzona w latach 90. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, pozwala na przedstawienie świata współczesnego odbiorcy. Kingsolver uwidacznia znaki wskazujące bezpośrednio na zmiany w ekosystemie, które w perspektywie długiego trwania są zapowiedzią upadku świata, jaki znamy.

Świat powieściowy z początku jest przedstawiony jako stabilny, nieprzejawiający żadnych oznak nadchodzącego „końca”. Ludzie żyją swoim dawnym życiem, skupiają się na osobistych problemach, nie zauważają sygnałów kryzysu klimatycznego. Ich ignorancja jest jeszcze możliwa ze względu na brak widocznego wpływu globalnego ocieplenia na codzienne życie mieszkańców. Nie tracą oni zasobów potrzebnych do przetrwania, swoich domów, ich życie nie jest zagrożone. Jednocześnie jako czytelnicy dowiadujemy się o tragicznej sytuacji rodziny z Anganguero, opowiadającej o wielkim osunięciu się ziemi w ich rodzimych stronach w Meksyku:

¹⁴⁶ T. Gaczoł, *Kino, polityka i apokalipsa*, „Studia Filmoznawcze” 2013, nr 34, s. 143.

¹⁴⁷ M. M. Leś, *Wszystkie „końce świata”, które znamy: apokaliptyczność w fantastyce naukowej*, [w:] *Apokalipsa: symbolika, tradycja, egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007, s. 820.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 818.

– Chcesz powiedzieć, że motyle przestały przylatywać? – zapytała.
– A może turyści przestali przyjeżdżać?

– Wszystko zniknęło! – krzyknęła dziewczynka z rozpaczą. – Przyszła woda i błoto zalało wszystko... *Un diluvio*.

(...)

– Powódź? – zapytała łagodnie Dellarobia. Pomyślała o ziemi, która osunęła się we wrześniu w Grand Lick i zniszczyła część drogi. W wiadomościach nazwali to prawdziwą katastrofą, cała dolina wypełniona głazami, błotem i roztrzaskanymi drzewami.

Dellarobia pokazała rękami ruch mający oznaczać spływające w dół zwały błota.

– Osunięcie się ziemi?

Josefina pokiwała z powagą głową i jakby skurczyła się na kanapie.

(...) Mężczyzna powiedział coś cicho po hiszpańsku, a potem Josefina powtórzyła tak po prostu:

– Wszystko zniknęło.

– Ale co?

– Domy. Szkoła. Ludzie.

– Wy też straciliście dom?

– Tak – odparła Josefina. – Wszystko. Góra. I *monarcas* też.

– To musiało być straszne.

– Straszne, tak. Niektóre dzieci też umarły¹⁵⁰.

Podczas rozmowy uwidacznia się kontrast między terenami bardziej dotkniętymi zmianami klimatycznymi a tymi, dla których skutki globalnego ocieplenia nie są tak drastyczne. W Stanach Zjednoczonych zniszczenie części drogi poprzez osunięcie się ziemi nazwane jest prawdziwą katastrofą, podczas gdy w Anganguero doszło do tragedii na o wiele większą skalę.

Działania Ovida i Dellarobii przyczyniają się jednak do zwiększenia świadomości wśród mieszkańców miasteczka, wskazując na prawdziwą przyczynę migracji motyli – nie jest to bowiem cud, a efekt globalnego ocieplenia i bezpośredni skutek osunięcia się ziemi w Anganguero. Niezwykle istotne jest to, w jaki sposób przedstawiony został „koniec świata” w tej powieści. Ovid Byron mówi o nim jako procesie, który już się dzieje:

– Trzysta pięćdziesiąt cząsteczek na milion – odparł doktor. – Liczba cząsteczek dwutlenku węgla, jaką może przyjąć atmosfera i zachować równowagę cieplną. To naprawdę ważna liczba. (...)

– A co się stanie, kiedy dotrze do poziomu trzystu pięćdziesięciu?

– Naruszona zostanie równowaga cieplna naszej planety. (...)

– A jaki jest jego poziom obecnie?

¹⁵⁰ B. Kingsolver, *op. cit.*, s. 118–119.

Ovid przełknął kilka razy, zanim w końcu się odezwał:

– Około trzystu dziewięćdziesięciu.

– Co takiego? Już go przekroczyliśmy?! Więc dlaczego Ziemia się jeszcze nie rozpadła?

Ovid popatrzył na pusty pojemnik po brzoskwiniach.

– Niektórzy mówią, że to już się dzieje. Huragany docierające setki kilometrów w głąb lądu, z siłą wiatru przekraczającą wszystko, czego dotąd doświadczyliśmy. Pustynie w ogniu. W Nowym Meksyku mamy do czynienia z prawdziwym piekłem, w Teksasie jest jeszcze gorzej. A w Australii wprost niewyobrażalnie – na ogromnych połaciach kontynentu panuje permanentna susza. Mnóstwo opuszczonych już na zawsze farm. (...) To prawdziwe ściany ognia, Dellarobio. Pędzące przez kraj niczym ekspres, karmiące się martwymi drzewami i wyschniętą ziemią. W stanie Victoria setki ludzi zginęły w płomieniach w ciągu zaledwie jednego miesiąca, tak wielu, że ich premier określił to mianem piekła na ziemi. Te zdarzenia nie mają żadnego precedensu. Nie istnieje plan ewakuacji¹⁵¹.

Kingsolver prognozuje zatem dalsze rozpędzanie się kryzysu klimatycznego. Snuje wizję obecnej i trwającej już *apokalipsy*, jednak nie w wymiarze biblijnym, a wytyczanej przez globalne ocieplenie.

Z drugiej strony powieści takie jak *Ćwirowidło* Damiana Kowala, *Żaba* Katarzyny Przyborskiej czy *Klimat* autorstwa Eoina Colfera i Andrew Donkina charakteryzują się większą intensywnością przedstawianych w nich zmian klimatycznych. Świat powieściowy jest różny od tego, co znane odbiorcy – ze względu na oddalenie geograficzne (*Klimat*) czy czasowe (*Ćwirowidło*), jednak obie powieści przedstawiają zmagania bohaterów jeszcze przed całkowitym rozpadem porządku cywilizacji.

Damian Kowal w *Ćwirowidle* prezentuje ciekawą perspektywę. Zestawia ze sobą relacje o rozpadającym się świecie, trawionym przez pożary i powodzie – skutki globalnego ocieplenia – z opisem toczącego się spokojnie życia. Apokalipsa nadeszła, jednak ludzie żyją dalej, nie mając innej możliwości:

Daktary potrząsnął głową i sięgnął po telefon, żeby sprawdzić wiadomości. Liczba śmiertelnych ofiar pożarów na Śląsku wzrosła do trzydziestu; pożary trawią również Grecję, Turcję i Bułgarię. Potężna powódź w południowych Chinach zabiła sto pięćdziesiąt osób, dziesiątki tysięcy pozostawiła bez dachu nad głową. Huragan Monika uderzył w południowe wybrzeże Stanów Zjednoczonych; prędkość wiatru dochodzi do trzystu kilometrów na godzinę¹⁵².

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 316–318.

¹⁵² D. Kowal, *Ćwirowidło*, Wrocław 2023, s. 60.

Siedział w świątyni z zamkniętymi oczami, chłonąc jej chłód i wsłuchując się w pogłos kroków spacerujących po wnętrzu turystów. Przed prezbiterium stała szkolna wycieczka; część dzieci słuchała łysawego przewodnika opowiadającego o historii katedry, część robiła sobie zdjęcia na tle bogato zdobionego ołtarza¹⁵³.

Jak widać, życie toczy się dalej. Mimo zmian klimatu turystyka ma się dobrze, dzieci mają dostęp do szkół i edukacji. Mimo rozgrywających się katastrof na świecie, sytuacja bohaterów jest względnie stabilna. Przedstawiony tutaj koniec świata przywodzi na myśl *Piosenkę o końcu świata* Czesława Miłosza.

Z kolei w przypadku *Żaby* czy *Klimatu* mamy do czynienia z sytuacją apokaliptyczną, której doświadczają bohaterowie. Katarzyna Przyborska na przykładzie suszy doświadczanej przez zwierzęta przedstawia świat podczas apokalipsy – brak wody pitnej, przymusową migrację, zagubienie głównej bohaterki kukabury Koo i strach o życie własne i jej rodziny. *Klimat* zaś przedstawia historię dwojga dzieci stawiających czoło zmianom klimatycznym – Yuki mieszka w Kanadzie, za kołem podbiegunowym, doświadcza na własnych oczach topnienia lodowców; Sami pochodzi z Zatoki Bengalskiej, której ziemia jest pochłaniana przez Ocean Indyjski oraz nawiedzana przez gwałtowne burze. Niezwykle ważne w przypadku tych dwóch powieści jest powrót do stabilnej sytuacji na końcu – świadczy to o tym, że świat jeszcze nie przekroczył punktu, po którym przychodzi upadek cywilizacji. Jest to związane z modelowym czytelnikiem obu książek. Ze względu na przynależność tych powieści do literatury dziecięcej, edukacja musi przebiegać w taki sposób, aby nie odstraszyć odbiorcy od tematu kryzysu klimatycznego. Autorzy wyraźnie nie chcą wzbudzić wśród młodych czytelników tzw. lęku klimatycznego.

4.3. Wariant postapokaliptyczny

Wzorzec gatunkowy literatury postapokaliptycznej opiera się przede wszystkim na kilku podstawowych elementach. Pierwszym z nich jest katastrofa i jej źródło. Może mieć ona wymiar kosmiczny, ekologiczny lub cywilizacyjny, a także pochodzić z zewnątrz lub być spowodowana przez człowieka¹⁵⁴. Kolejnym elementem, będącym wyznacznikiem tego rodzaju literatury, jest przedstawienie technologii przyszłości czy specyficzne ukształtowanie przestrzeni – przede wszystkim obrazy pustkowia

¹⁵³ *Ibidem*, s. 65.

¹⁵⁴ J. Franczak, *op. cit.*, s. 95.

i zrujnowanej cywilizacji¹⁵⁵. Zdarzenia fabularne są organizowane przez chęć przetrwania, zwalczenia zła tkwiącego w człowieku czy zbudowania lepszego świata¹⁵⁶. Znajduje to swoje odniesienie do części analizowanych przeze mnie powieści – wykazują one cechy podobne do przedstawionego wzorca.

Wariant postapokaliptyczny fikcji klimatycznej prezentuje przyszłość naszej planety – świat zmieniony przez globalne ocieplenie. Podstawą wyróżnienia tego wariantu jest obecny w powieściach stan permanentnego kryzysu charakterystyczny dla literatury postapokaliptycznej¹⁵⁷ – w obrębie *cli-fi* nie następuje on w wyniku nagłej katastrofy, a po przekroczeniu punktu krytycznego. Zachodzą po nim zmiany, na które ludzkość nie jest przygotowana, i które wykraczają poza możliwości reagowania. Stan permanentnego kryzysu jest możliwy do przedstawienia przede wszystkim dzięki stale obecnej katastrofie, wiszącej nad głowami bohaterów na przestrzeni całej powieści. Postapokaliptyka skupia się na motywie *man-made disaster*¹⁵⁸, co podkreśla antropogeniczne podłoże zmian klimatycznych. Literatura ta staje się przestrzenią do krytyki niszczycielskiego wpływu człowieka na środowisko. Jest to widoczne w literackiej kreacji źródła katastrofy, która we wszystkich trzech powieściach należących do tego wariantu wynika z działalności człowieka i jego wpływu na ekosystem. W *Wodnym nożu* kształt katastrofy przybiera globalne ocieplenie, które spowodowane jest rozwojem cywilizacyjnym i w szczególności brakiem odpowiednich reakcji w przeszłości, gdy autor książki *Cadillac Desert* ostrzegał przed źle zorganizowaną gospodarką wodną USA. W przypadku powieści *Oryks i Derkacz* Margaret Atwood mamy do czynienia z epidemią, której przyczyną był system kapitalistyczny. Ciągły rozwój technologiczny i cywilizacyjny doprowadził do sytuacji, w której przemysł bioinżynieryjny osiągnął tak wysoki poziom, że obywatele posiadający odpowiednie środki finansowe mogli z powodzeniem aspirować do osiągnięcia długowieczności bez chorób. Koncerny farmaceutyczne i bioinżynieryjne posiadające największe wpływy oraz realną władzę nad społeczeństwem (uzależnionym od ich produktów i usług oraz zależnym od związanych z nimi miejsc pracy) zaczęły więc tworzyć nowe choroby, które później mogłyby leczyć i czerpać z tego kolejne zyski:

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 103.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 105.

- Załóżmy, że jesteś jednostką zwaną ZdrowoTechem. Załóżmy, że zbijasz majątek na lekarstwach i procedurach, które leczą chorych albo, nawet lepiej, nie dopuszczają do choroby. (...) Czego będziesz potrzebował wcześniej czy później? (...) Pamiętasz, w jakich tarapatach znaleźli się dentyści, kiedy wprowadzono nowy płyn do płukania zębów? Ten zastępujący bakterię próchnicy przyjaznymi bakteriami, które wypełniały tę samą ekologiczną niszę, czyli jamę gębową? Plomby przestały być potrzebne, mnóstwo dentystów splajtowało.
- No i?
- No i potrzebowałbyś więcej chorych. Czy też – może to zresztą to samo – więcej chorób. Nowych i innych. Prawda?
- Brzmi rozsądnie – oznajmił po chwili Jimmy. Faktycznie tak było.
- Czyżby odkrywali nowe choroby?
- Nie odkrywają ich – powiedział Derkacz. – Oni je tworzą.
- Kto? – spytał Jimmy.
- (...)
- ZdrowoTech – odparł Derkacz. – Robią to od wielu lat. Cały specjalny zespół zajmuje się tylko tym. (...) Rzecz jasna, jednocześnie z tworzeniem wirusa opracowuje się antidota, lecz trafiają do rezerwy, zgodnie z zasadą, że mniej towaru na rynku gwarantuje większe zyski¹⁵⁹.

Działania te wymknęły się jednak spod kontroli, co spowodowało epidemiologiczną katastrofę, która jest podstawą do opowiedzenia historii Yeti – jednego z niewielu ocalałych. Natomiast w *Jasności* Mai Wolny katastrofa przyjmuje postać wybuchu elektrowni atomowej w Bethlem, a sam wybuch okazuje się zaplanowanym posunięciem politycznym. Ta katastrofa kładzie się cieniem na całej historii przedstawionej w powieści. Jednocześnie odwołuje się do wspólnej pamięci o wybuchu elektrowni w Czarnobylu¹⁶⁰, podkreślając cykliczność czasu i nieumiejętność wyciągania wniosków z przeszłości.

W pierwszych dekadach XX wieku nasila się świadomość zagrożenia wywołanego postępowaniem technologicznym i cywilizacyjnym. Jerzy Franczak zaznacza, że powiązanie człowieka i maszyny staje się coraz bardziej nierozdzielne, co prowadzi do alienacji technologicznej i wymusza zaufanie wobec systemów abstrakcyjnych dla przeciętnych obywateli¹⁶¹. Wywołuje to lęk, którego odbicie stanowi literatura postapokaliptyczna. Rozwój technologiczny jest różnie przedstawiany w omawianych powieściach – w *Wodnym nożu* technologia służy jedynie przystosowaniu się do nowych realiów świata, w *Jasności* odgrywa rolę swego rodzaju potężnej zabawki

¹⁵⁹ M. Atwood, *op. cit.*, s. 214–215.

¹⁶⁰ Katastrofa w Czarnobylu obecna jest zarówno jako analogia do wątku głównego, czyli wybuchu elektrowni w Bethlem, jak i w historii jednego z bohaterów – rodzice doktora P. zmarli na chorobę popromienną powiązaną z katastrofą w Czarnobylu. Zob. D. Piechota, *op. cit.*, s. 104.

¹⁶¹ J. Franczak, *op. cit.*, s. 105.

w nieodpowiednich rękach, natomiast w powieści Atwood jest przyczyną upadku cywilizacji.

Postapokaliptyka, w przeciwieństwie do apokaliptyki (koniec ostateczny), przedstawia to, co następuje po niezupełnym, niedopełnionym końcu¹⁶². Tak też się dzieje w postapokaliptycznym wariacie fikcji klimatycznej. Autorzy *cli-fi* kształtują głównie przestrzenie, w których „koniec” odcisnął swoje piętno. I tak oto czytelnik porusza się wraz z bohaterami po zapiaszczonych pustkowiach przedmieść Phoenix czy po opustoszałych i martwych Kompleksach:

Tekszańscy tłoczący się wokół studni z pewnością śmierdzieli. Był to smród strachu oraz zastarzałego potu, który zwilżył się i znowu wysechł. Smród plastikowych worków filtrujących i szczywn. Smród ludzi, którzy leżeli stłoczeni jak sardynki w gettach ze zbudowanych ze sklejek domów, wyrastających wszędzie, gdzie Czerwony Krzyż wywiercił studnie pomocowe.

Ulice otaczające studnię Przyjaźni stały się oazą życia i aktywności na dręczonym suszą pustkowi, w jakie przerodziły się przedmieścia Phoenix. Tutaj, pośród opustoszałych seryjnych domków i centrów handlowych uchodźcy wypełniali parkingi oraz ulice swymi namiotami modlitewnymi¹⁶³.

Po godzinie wędrówki Yeti wychodzi z dawnego parku. Idzie w głąb łądu, wzdłuż zniszczonych bulwarów, alei, ulic i jezdnii w plebsopolii. Mnóstwo tu wraków aut na energię słoneczną, niektóre kłębią się w stertach po karambolach, niektóre są spalone, inne nietknięte, jakby zaparkowały tylko na chwilę. (...)

Budynki, które nie spłonęły ani nie eksplodowały, nadal stoją, choć przyroda wciska się w każdą szparę. Po latach czas rozkruszy asfalt, przebijie mury, rozwali dachy. (...) Niedługo znikną stąd wszelkie ślady ludzkiej działalności¹⁶⁴.

Natura wygrywa starcie z człowiekiem o przestrzeń. Człowiek staje się zależny od wynalazków technologicznych i pomocy innych ludzi lub pozostaje w roli świadka upadku cywilizacji. Wariant postapokaliptyczny obrazuje zatem powrót dominacji natury nad człowiekiem.

¹⁶² *Ibidem*, s. 106.

¹⁶³ P. Bacigalupi, *op. cit.*, s. 43–44.

¹⁶⁴ M. Atwood, *op. cit.*, s. 225–226.

Zakończenie

Fikcja klimatyczna jawi się jako odpowiedź na aktualne problemy wynikające z negatywnego wpływu człowieka na ekosystem. Powstanie tego rodzaju literatury jest reakcją na potrzebę zwiększenia świadomości na temat skali kryzysu klimatycznego, jego przyczyn oraz teraźniejszych i przyszłych konsekwencji. Głównym celem fikcji klimatycznej jest więc edukowanie odbiorcy i wpływanie na jego światopogląd. Niezwykle istotny aspekt fikcji klimatycznej to ukazanie globalnego ocieplenia jako hiperobiekty. Podkreśla się także, że zmiany w ekosystemie nie są osadzone w jednym punkcie czasowym. Zmiany klimatu są procesem, który wymyka się ludzkim możliwościom poznawczym, przez co są trudne do zauważenia. Fikcja klimatyczna wychodzi zatem naprzeciw deficytom uwagi i wyobraźni, kreując literackie światy osadzone (w większości przypadków) w przyszłości.

Climate fiction nie jest jednak czystym gatunkiem literackim, ma charakter kontaminacji gatunkowej. Łączy w sobie wiele konwencji, które wspomagają przekaz o czekających na nas konsekwencjach ingerencji człowieka w ekosystem. Fikcja klimatyczna zasadniczo kojarzona jest z *science fiction*, jednak korzysta również z konwencji takich gatunków jak powieść realistyczna, dystopia, thriller, powieść popularnonaukowa czy *political fiction*. Podstawą do wyróżnienia fikcji klimatycznej jako osobnego gatunku literackiego jest jednak specyficzne ukształtowanie fabuły zorientowanej wokół zmian klimatycznych.

Zainteresowanie tym rodzajem literatury wzrasta, co przyczynia się nie tylko do szerszej rozpoznawalności terminu *climate fiction*, ale także powoduje, że pojawia się coraz więcej powieści skupiających się na temacie zmian na naszej planecie. Co więcej, działania takie jak reklamowanie powieści Mai Wolny jako pierwszej polskiej fikcji klimatycznej mogą przyczynić się do wprowadzenia tego pojęcia na stałe do języka wydawnictw i środowiska czytelników.

Warto także zwrócić uwagę na większą popularność powieści *cli-fi* za granicą – powstaje ich tam znacznie więcej i są bardziej dostępne dla czytelników. W Polsce, w okresie, kiedy pisałam tę pracę, bez trudu dotrzeć można było do zaledwie trzech pozycji, co może wskazywać na dopiero rodzący się trend w naszym kraju. Wiąże się to prawdopodobnie z naszą sytuacją klimatyczną, Polska bowiem jest krajem, w którym na razie nie występują aż tak drastyczne skutki zmian klimatycznych jak na przykład w Australii czy w obszarze północnego koła podbiegunowego. Mam tutaj na myśli

perspektywę przeciętnego obywatela, który, żyjąc w mieście i mając zdecydowanie mniej do czynienia z naturą, nie zauważa zachodzących zmian ze względu na opisane wcześniej deficyty uwagi i wyobraźni. Wprowadzenie zatem tego gatunku na polski rynek wydawniczy może skutkować zwiększeniem świadomości na temat globalnego ocieplenia i jego skutków nie tylko w naszym kraju, ale także w szerszej perspektywie. Zapoznanie się czytelników z tego rodzaju powieściami może prowadzić do głębszego zrozumienia problemu, a nawet aktywnego zaangażowania się w działalność ruchów proekologicznych.

Bibliografia

Bibliografia podmiotu:

- Atwood, M., *Oryks i Derkacz*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, Warszawa 2024.
- Bacigalupi, P., *Wodny nóż*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2015.
- Colfer, E., Donkin, A., Rigano, G., *Klimat*, przeł. K. Post-Paśko, Warszawa 2024.
- Gaarder, J., *Świat według Anny*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa 2022.
- Kingsolver, B., *Lot motyla*, przeł. A. Kłosiewicz, Poznań 2024.
- Kowal, D., *Ćwirowidło*, Wrocław 2023.
- Lunde, M., *Historia pszczół*, przeł. A. Marciniakówna, Kraków 2022.
- Przyborska, K., *Żaba*, Warszawa 2020.
- Schmitt, E-E., *Raje utracone*, przeł. Ł. Müller, Kraków 2022.
- Wolny, M., *Jasność*, Kraków 2019.

Bibliografia przedmiotu:

- Andersen, G., *Climate Fiction and Cultural Analysis: A new perspective on life in the anthropocene*, London 2019.
- Baldick, C., *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford 2015.
- Barcz, A., *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 75–87.
- Bednarek, J., *Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 118–133.
- Berezowski, Ł. J., *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013.
- Borowski, M., M. Sugiera, *Sztuczne natury*, Kraków 2016.
- Brzostek, D., *Fikcja antropologiczna czy antropologia spekulatywna? O funkcjach poznawczych narracji fantastycznonaukowych*, „Prace Kulturoznawcze” t. 23, nr 2–3, s. 41–58.
- Chakrabarty, D., *Klimat historii: cztery tezy*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 168–199.
- Chawrilaska, I., *Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, z. 2, s. 129–146.

- Chłosta-Zielonka, J., *Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 87–98.
- Cudak, R., *Gatunek literacki i granice: rozważania pograniczne*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 5: Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2015, s. 32–42.
- Dajnowski, M., *Imagologia przestrzenna w ekofantastyce. Uwagi na marginesie prozy Paola Bacigalupiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 15, s. 77–95.
- Domańska, E., *Humanistyka ekologiczna*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Senyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 15–39.
- Fiedorczyk, J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.
- Figura, M., *Literatura dziecięca i młodzieżowa w obliczu katastrofy klimatycznej. Nadzieje i możliwości szerzenia postawy proekologicznej za pomocą tekstów literackich*, „Paidia i Literatura” 2021, nr 3, s. 1–19.
- Franczak, J., *Postapokaliptyka. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 94–117.
- Gaczoł, T., *Kino, polityka i apokalipsa*, „Studia Filmoznawcze” 2013, nr 34, s. 137–152.
- Gajda, A., *Polska monografia popularnonaukowa przełomu XIX i XX wieku*, Łódź 2020.
- Goodbody, A., Johns-Putra, A., *Cli-Fi: A Companion*, Oxford 2018.
- Grochowski, G., *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.
- Gwadera, M., *Literatura popularnonaukowa w okresie PRL-u*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 4, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. J. Tałuc, Katowice 2014, s. 135–157.
- Janaszek- Ivaničková, H., *Political fiction w literaturze polskiej pierwszej dekady XXI wieku*, [w:] *Dialogy o slovanských literaturách: tradice a perspektivy*, red. J. Dohnal, M. Zelenka, Brno 2012, s. 105–113.
- Jaworski, S., *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2001.
- Johns-Putra, A., *Climate change in literature and literary studies: From cli-fi, climate change theater and ecopoetry to ecocriticism and climate change criticism*, „WIREs Climate Change” 2016, vol. 7, p. 266–282.
- Kalin A., *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, s. 18–29.

- Kolbuszewski, J., *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992.
- Kraska, M., *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.
- Leś, M. M., *Wszystkie „końce świata”, które znamy: apokaliptyczność w fantastyce naukowej*, [w:] *Apokalipsa: symbolika, tradycja, egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007, s. 817–825.
- Lisek, M., *Science fiction – złudzenie czy prorocstwo przyszłości?*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2008, nr 1, s. 237–252.
- Maj, K., *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, t. 62, z. 4, s. 9–29.
- Maj, K., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, t. 55, nr 2, s. 153–174.
- Majcher, A., *Wyznaczniki gatunkowe współczesnej polskiej ballady (1939-1969) (próba typologii)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, t. 36, z. 1–2, s. 67–95.
- Małecki, W., *Powódź i pył. Rzeki w fikcji klimatycznej*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 83–101.
- Markiewicz, H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- Momro, J., *Spotkania na krańcach życia*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 7–25.
- Niewiadomski, A., Smuszkiewicz, A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Nijakowski, L. M., *Postapokalipsy ekologiczne jako ćwiczenie wyobraźni apokaliptycznej*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 2.
- Obertová, Z., *Climate fiction w badaniu i nauczaniu literatury w środowisku uniwersyteckim*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2022, t. 31, s. 1–10.
- Ochwat, M., *Katastrofa klimatyczna non-fiction*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 2, s. 204–218.
- Opacki, I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 349–389.
- Oramus, D., *Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2021, nr 70, s. 139–168.
- Osiński, D. M., *Hybrydy gatunkowe – między niemożliwością, przejściowością a poszukiwaniem pełni*, „Tekstualia” 2021, nr 3, s. 3–18.

- Piechota, D., *W kręgu fikcji klimatycznej (climate fiction). Na marginesie lektury Lotu motyla Barbary Kingsolver oraz Jasności Mai Wolny*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 28, s. 95–110.
- Płaszczewska, O., *Cienie Południa i blaski Północy, czyli o literaturze i geografii*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Korytowska, M. Sokolska, Kraków 2010, s. 247–263.
- Potrykus-Woźniak, P., *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2012.
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Syska, R., *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 79–114.
- Tabaszewska, J., *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 7–16.
- Trexler, A., *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville 2015.
- Trzeciak, K., *Krytyczne odmiany materialności. Polska krytyka literacka od postrukturalizmu do nowych materializmów*, „Forum Poetyki” 2022, nr 28–29, s. 170–182.
- Tucholska, K., Gulla, B., *Kryzys klimatyczny w doświadczeniu indywidualnym*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 28, s. 213–230.
- Tuszyńska, J., *Rozmyte pojęcia. Historia badania literatury kryminalnej*, „Slavica Tergestina” 2017, nr 19, s. 204–223.
- Ubertowska, A., *„Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–40.
- Zgorzelski, A., *SF jako pojęcie systemu historycznoliterackiego*, [w:] *idem, System i funkcja. Ustalenia metodologiczne i propozycje teoretycznoliterackie*, Gdańsk 1999.
- Zimoch, M., *Narracje faktograficzne w światach dystopijnych*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 35, s. 73–87.
- Żółkoś, M., *Fikcje antropocenu. Literatura XXI wieku wobec katastrofy klimatycznej*, „Jednak Książki” 2022, nr 2, s. 6–21.